MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03414 5862

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761034145862

June 6

I
534
39

Муцио КЛЕМЕНТИ

ИЗБРАННЫЕ СОНАТЫ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Составление, редакция и вступительная статья
А. НИКОЛАЕВА

LIBRARY
OCT 5 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1970

M
23
C632N5

Муцио Клементи — знаменитый пианист, композитор и дирижер. Современники называли его отцом фортепиано. И действительно с творческой деятельностью этого замечательного музыканта были связаны первые крупные успехи в области фортепианного исполнительства и педагогики, создание лондонской пианистической школы конца XVIII—начала XIX века.

Клементи родился в Риме, 24 января 1752 года, в скромной семье мастера церковной утвари. Отец его, Николо Клементи, большой любитель музыки, рано подметил музыкальную одаренность своего сына и позаботился подыскать ему хорошего учителя. Первым преподавателем пятилетнего мальчика был известный капельмейстер Антонио Бурони, ученик падре Мартини (достигший впоследствии должности главного композитора собора святого Петра в Риме).

На десятом году жизни мальчик выдержал сложное испытание на получение звания римского органиста. На экзамене он должен был, в частности, продемонстрировать свое умение гармонизовать с листа по цифрованному басу в любой тональности. Клементи блестяще справился с этой задачей, исполнив неизвестное ему до этого произведение Корелли.

После этой своей первой победы он в течение двух лет занимался у контрапунктиста Сантарелли и затем у крупнейшего в Риме контрапунктиста Карпини.

В 1766 году в жизни четырнадцатилетнего Клементи произошло событие, сыгравшее решающую роль в его дальнейшей судьбе. В этом году в Рим приехал богатый английский аристократ Петер Бекфорд, просвещенный меломан, в дальнейшем заслуживший известность своими литературными трудами. Услышав игру мальчика, Бекфорд решил взять его с собой в Англию и позаботиться о карьере юного музыканта. Щедрый меценат уговорил родителей Клементи отпустить мальчика на семь лет, дав в виде компенсации довольно большую сумму денег.

Переехав в Англию, Клементи очутился в родовом поместье лордов Бекфордов в Дорсетшире. К его услугам была обширная библиотека и отличные инструменты — клавиры и орган. Общение с культурным, гостеприимным хозяином и окружавшим его обществом содействовало гуманитарному и светскому развитию юного музыканта.

Все эти годы Клементи, не имея никаких учителей, с поразительной усидчивостью продолжал работать над совершенствованием своего искусства, много времени уделяя композиции и игре на органе. Главное место в его занятиях занимала, однако, игра на фортепиано, которой он посвящал не меньше восьми часов в день. Сам Клементи впоследствии рассказывал, что если из-за светских обязанностей ему иной раз приходилось сокращать время своих упражнений, то недоигранные часы он переносил на следующий день, работая иногда по 12—14 часов. В этот период он детально ознакомился с творчеством И. С. Баха, его сына Ф. Э. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатти, А. Корелли, П. Парадизи. Их произведения он не только разучивал как пианист, но и внимательно их анализировал с точки зрения композиторской техники.

Свои первые 6 сонат ор. 1 Клементи посвятил Бекфорду. Эти произведения были изданы в Лондоне, но в дальнейшем не переиздавались, так как автор считал их незрелыми. В 1770 году он написал три сонаты C, A и B-dur, ор. 2 — первые значительные фортепианные сочинения, сыгравшие большую роль в развитии классической сонатной формы. Изданные в 1773 году, они принесли широкую известность Клементи как композитору. До 1774 года были созданы также сонаты, помеченные опусами 3 и 4.

В 1773 году Клементи расстался с домом Бекфорда и переехал в Лондон. Семь лет, проведенные у Бекфорда, сыграли большую и плодотворную роль в его жизни. В возрасте 21 года Клементи уже был эрудированным музыкантом, блестящим пианистом и известным композитором. Его имя упоминается в лондонских концертах наряду с именами крупнейших артистов того времени. С 1777 по 1779 год он является дирижером Итальянской оперы в лондонском Королевском театре.

В 1780 году Клементи предпринял свое первое путешествие по Европе. Его выступления начались с Парижа. Вспоминая потом эту поездку, Клементи говорил, что он «сам себе казался не тем Клементи, что был в Англии» — настолько восторжен-

ность французов отличалась от привычной для него чопорности и сдержанности англичан.

Представленный ко двору Клементи очаровал своей игрой Марию Антуанетту, которая пригласила его посетить Вену, обещая протекцию перед ее братом, австрийским императором Иосифом, известным меломаном.

Во время пребывания в Париже Клементи написал и опубликовал серию сонат под опусом 5 и 6.

Летом 1781 года Клементи выехал из Франции. По пути он останавливался в Страсбурге и в Мюнхене, выступая при дворах принца Максимилиана и баварского курфюрста Карла-Теодора. Только зимой этого года он прибыл в Вену.

В Вене состоялась встреча Клементи с Моцартом. Оба артиста выступили перед императором Иосифом II.

Игра Моцарта произвела на Клементи неизгладимое впечатление: «...Я до сих пор еще никогда не слыхал, — рассказывал он своему ученику Людвигу Бергеру, — такого одухотворенного и задушевного исполнения». Особенно он был поражен Адажио и многими импровизированными вариациями Моцарта на тему, избранную императором.

Что касается Моцарта, то игра Клементи ему не понравилась, и в письмах к отцу и сестре он подверг ее резкой критике, называя итальянского пианиста «бравым чембалистом, владеющим одной лишь механикой игры и не имеющим ни на крейцер чувства и вкуса». Эта критика не помешала Моцарту отдать долг уважения Клементи-композитору. Тему из сонаты B-dur Клементи (изданную позже под ор. 47, № 2) он использовал для увертюры к «Волшебной флейте».

В тот период Клементи действительно увлекался по преимуществу блестящей техникой, особенно двойными нотами — до него не употреблявшимися — и пассажами импровизационного характера. Свой последующий переход к более певучему и «благородному» (как он его называл) стилю исполнения Клементи объяснял влиянием крупных певцов, усовершенствованием английской механики фортепиано, а также впечатлениями от игры Моцарта.

В Вене издатель Артариа выпустил сонаты Клементи ор. 7, 9 и 10. Гайдн, получив эти сонаты, дал им высокую оценку. Весной 1782 года Клементи с успехом выступал в Цюрихе. Перед возвращением в Англию он пробыл несколько месяцев в Лионе, где выступал с концертами и давал уроки любителям музыки.

С 9 мая 1783 года имя Клементи снова упоминается в программах лондонских концертов. В рецензиях он аттестуется как первоклассный пианист, обладающий неподражаемой техникой и выразительностью исполнения. В одном из концертов Клементи впервые представил публике своего ученика Иоганна Крамера, исполнив с ним Дуэт для двух фортепиано. Впоследствии Крамер стал одним из виднейших представителей Лондонской пианистической школы, известным концертирующим артистом, автором многочисленных фортепианных сочинений и крупным педагогом, профессором Лейпцигской консерватории.

В октябре 1874 года Клементи снова покинул Англию и уехал в Лион. Причина этой поездки была сугубо романтическая. Еще в первый свой приезд в этот город Клементи был очарован одной из своих учениц — младшей дочерью коммерсанта Имберта Колом, которая отвечала взаимностью на его чувства.

Явившись в дом коммерсанта, он сделал официальное предложение руки и сердца, но получил отказ от отца девушки. Тогда Клементи организовал похищение возлюбленной. Разгневанный отец нагнал их в Шамбери, и Клементи после многих неприятностей принужден был вернуться в Англию в одиночестве. Любимой девушке он посвятил свои сонаты ор. 13, 14 и 15, которые он издал в конце 1774 года.

В течение последующих двух лет Клементи не выступал в концертах.

Лишь в 1776 году он снова возвращается к активной артистической деятельности как пианист и дирижер. Период до 1796 окончательно закрепляет за Клементи славу первого музыканта Англии. К этому времени относится и начало его творческой деятельности в области симфонической музыки.

В 1796 году Клементи в последний раз выступил как солист. Славу виртуоза он уступает своим ученикам — Крамеру, Бертини, Фильду — а сам принимает участие в концертах только как дирижер и ансамблист.

Приближаясь к пятидесятилетнему возрасту, Клементи был физически бодр и крепок, и отнюдь не сознание своей слабости заставило его отойти от деятельности виртуоза — после смерти Моцарта за ним прочно укрепилась слава первого в Европе пианиста.

Вращаясь среди родовитой и денежной аристократии, Клементи со всей остротой чувствовал власть денег и силу богатства, которая в капиталистическом обществе заменяет человеку отсутствие титулов, приносит почет и уважение окружающих. Музыкант, при всей его гениальности, остается лишь слугой этого общества, а не равноправным его членом. Сознание такого неравноправия, а также любовь Клементи к деньгам повлияли на его решение использовать свое имя музыканта для достижения больших материальных успехов.

В 1799 году Клементи становится компаньоном музыкального издательства «Лонгман и Бродерип». Помимо издательства, фирма располагала двумя фабриками музыкальных инструментов и в больших масштабах вела музыкальную торговлю. Вскоре фирма начала функционировать под вывеской «Лонгман, Клементи и К⁰».

Этот первый шаг Клементи в области коммерческой деятельности оказался, однако, плачевным. В 1800 году фирма обанкротилась, Лонгман и Бродерип выбыли из числа акционеров, а Клементи грозило полное разорение. Его спасителями оказались богатые коммерсанты братья Коллард, заплатившие долги формы и предложившие ему пост директора нового торгового дома.

В течение нескольких лет Клементи добился огромных успехов этого предприятия.

Фирма Клементи и Коллард в последующие годы заняла крупное место среди музыкальных издательств и в английской музыкальной промышленности. Клементи лично содействовал ряду усовершенствований в механике фортепиано, а также способствовал изданию и распространению произведений крупнейших композиторов того времени — Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Коммерческие дела не отвлекали его от музыки. В этот период, до 1802 года, он создает огромное количество фортепианных сонат (до ор. 40), две тетради сонатин, сборник упражнений под заголовком «Введение в искусство игры на фортепиано» и ряд других сочинений. За большие деньги он дает уроки богатым девицам из лондонских аристократических домов.

Переход Клементи в сферу коммерческой деятельности значительно возвысил его в глазах господствующей аристократии и буржуазии. Характерно, что, по словам лондонского корреспондента «Allgemeine Musikalische Zeitung», каждый англичанин, воспитанный в хорошем доме, считал ниже своего достоинства общаться с музыкантами, так как даже самые замечательные из них остаются все же «Fiddlers» (английское «Fidde» — пустяк, вздор; немецкое «Fiddler» — плохой скрипач, уличный музыкант. — А. Н.). «Правда, люди, подобные Клементи, — писал дальше этот корреспондент, — пользуются уважением; но Клементи является исключением, так как он известен как искусный знаток механики, крупный фабрикант инструментов и торговец музыкальными принадлежностями, причем можно простить ему, что он занимается композицией и временами играет, но — и это самое главное — не выступая публично» [1].

В 1802 г. Клементи уехал из Англии в большое путешествие по Европе вместе со своим талантливым учеником Джоном Фильдом. Целью этой поездки были не только музыкальные гастроли, но и деловые переговоры с фирмой Плейеля в Париже. После этого они провели и несколько дней в Вене, а затем уехали в Петербург.

В русской столице Клементи развил большую педагогическую деятельность, и с утра до вечера давал уроки богатым девицам, получая по 25 рублей в час. Кроме того, он открыл на Невском проспекте инструментальный и нотный магазин, в котором Фильд показывал покупателям достоинства английских роялей.

Фильд пользовался огромным успехом у петербургских любителей музыки, и когда Клементи заявил ему, что пора ехать дальше, он решил остаться в России и самостоятельно строить свою дальнейшую жизнь.

Оставив Фильда в России, Клементи уехал в Берлин, затем снова в Вену и после этого в Прагу и в Швейцарию. Во многих городах Клементи, помимо коммерческих дел, с успехом концертировал как пианист. Вернувшись в Берлин, он сделал предложение дочери известного хормейстера Лемана — Каролине Леман, 18 сентября 1804 года женился на этой восемнадцатилетней девушке и уехал с ней в Италию.

Счастье Клементи было недолгим. Весной 1805 года он вернулся из свадебного путешествия в Берлин и вскоре его жена родила ребенка. Роды были тяжелые, и через несколько дней Каролина Клементи скончалась.

Убитый горем, Клементи не захотел оставаться в Берлине. Вместе со своими учениками Бергером и Кленгелем он снова поехал в Петербург, где прожил несколько месяцев. Осенью 1806 года он оказался в Вене. На этот раз ему удалось встретиться с Бетховеном, послушать его игру и заключить соглашение об издании в Англии его сочинений. Из Вены Клементи уехал в Италию. В этот период он получил известие о пожаре на его лондонской фабрике, причинившем фирме убыток в 40000 фунтов стерлингов. Вернуться в Англию он не мог из-за войны. В течение нескольких лет ему пришлось скитаться по Европе, испытывая материальные невзгоды.

Лишь в 1811 году Клементи получил, наконец, возможность уехать в Лондон и снова заняться своими коммерческими и музыкальными делами.

В Англии Клементи, которому было уже около 60 лет, вступил во второй брак — его женой стала тридцатилетняя англичанка Эмма Гисборн.

Деятельность Клементи в эти годы поражает своей активностью и многосторонностью. Помимо успешного руководства фирмой, он основывает в Лондоне «Филармоническое общество», являясь одним из его директоров до 1818 года и членом этой организации до 1830 года. В концертах «Филармонического общества» он выступает как дирижер и композитор. Слава Клементи настолько велика, что в 1814 году шведская королевская академия избирает его своим членом на место скончавшегося в 1813 году Гретри.

В 1816 году он с успехом демонстрирует свои новые симфонии в Париже и во Франкфурте. Произведения его вызывали не только признание, но и довольно резкую критику, однако, большинство рецензентов отмечало высокое мастерство композитора и ставило его симфонии наряду с творчеством венских классиков.

В Англии и в Германии, где Клементи выступал как дирижер и автор симфоний в начале 20-х годов, его произведения оценивались чрезвычайно высоко.

Эти успехи не сыграли, однако, большой роли в исторической судьбе оркестровых сочинений Клементи. После смерти композитора его симфонии были забыты, а рукописи этих сочинений утеряны. Изданными оказались только две юношеские симфонии, выпущенные в Лондоне в 1788 году. Лишь в тридцатых годах XX века композитор А. Казелла обнаружил в Вашингтонской национальной библиотеке старинные рукописи, которые оказались набросками и черновиками четырех симфоний Клементи (C-dur, D-dur, «Great National Simphony» с народными темами и английским гимном, и D-dur). По всем данным эти симфонии являются четырьмя из тех шести, над которыми композитор работал больше 15 лет, рассматривая их как свое музыкальное завещание будущим поколениям. Ис-

[1] Allgemeine Musikalische Zeitung, 1805, VII, S. 473.

полненные в Италии в 1935 году, эти произведения вызвали сенсацию в музыкальном мире.

В 1825 году Клементи завершил третий том своего большого цикла «Gradus ad Parnassum». Это сочинение, включающее сто произведений, явилось своеобразной энциклопедией фортепианной техники. Здесь были пьесы полифонического типа, лирические и виртуозные произведения концертного характера, технические этюды. Некоторые из этих пьес были написаны в сонатной форме.

В 1827 году Клементи исполнялось 75 лет. День его рождения был отмечен в Лондоне торжественным банкетом и чествованием композитора. На этом вечере Клементи выступил как пианист, импровизируя на темы из первого органного концерта Генделя.

Филармоническое общество также организовало чествование Клементи, уговорив его принять участие в первом концерте этого сезона. 25 февраля 1828 года Клементи в последний раз появился в оркестре за роялем, что было отмечено лондонской прессой в самых восторженных тонах.

В этом сезоне Клементи выступил также в доме И. Мошелеса на вечере, устроенном в честь гастролировавшей в Лондоне певицы Генриэтты Зонтаг.

В последние годы жизни Клементи все реже появлялся в музыкальном мире и отошел от участия в делах фирмы. Он жил в деревне, в своем прекрасно обставленном доме, охотно принимая у себя друзей. Скончался он от удара в ночь с 9 на 10 марта 1832 года на 81-м году жизни. Погребение композитора состоялось 23 марта на кладбище Вестминстерского аббатства.

Исследователи фортепианного творчества Клементи обычно отмечают три этапа в его развитии как композитора. Первый из них связывают с влиянием старых итальянцев — Корелли, Скарлатти, Парадизи — и Генделя, второй — с музыкой Ф. Э. Баха, Моцарта и Гайдна. Третий этап считают откликом на новое направление в музыкальном искусстве и переходом к романтическому стилю.

Все это имеет свои основания, особенно если учитывать, что Клементи, взращенный на итальянской почве, действительно испытал огромное воздействие на свое музыкальное мышление со стороны Моцарта, Гайдна и несколько позже — Бетховена. Долгая жизнь дала ему возможность не только ознакомиться с тем, что творили Шуберт, Вебер и другие создатели романтической музыки, но и самому принять участие в разработке нового стиля. Как пианист и замечательный педагог он активно участвовал в образовании новых черт фортепианного искусства, яркими представителями которого были в те годы его ученики: Фильд, Крамер, Бертини, Кленгель, Бергер, Мошелес, Калькбреннер, а также пианисты других школ вплоть до юного Листа, которого он слышал в Лондоне в 1824 году.

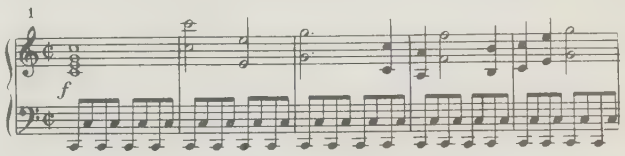
Если, однако, внимательно проследить весь творческий путь Клементи, то такая периодизация оказывается односторонней и несколько примитивной.

Влияние итальянской музыки и, в частности, клавирного стиля Скарлатти, Галуппи, Парадизи, Турини на Клементи имело место не только в ранние годы его творчества, но проявлялось и в его произведениях зрелого и позднего периода. Моцарт, Гайдн и особенно Бетховен сыграли большую роль в развитии сонатной формы у Клементи, но нельзя при этом не видеть и значительного обратного воздействия, которое оказало на этих композиторов творчество Клементи — яркого новатора в области фортепианного стиля.

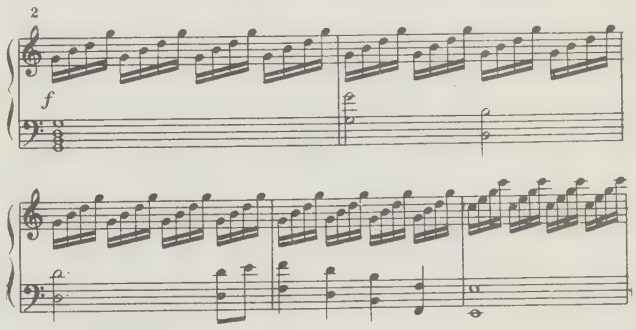
Признание этих фактов, подкрепленное анализом сонат Клементи дает основание несколько по-иному рассматривать место и значение этого композитора в образовании фортепианной классики конца XVIII и начала XIX века и в формировании романтического искусства.

Отличительной чертой первых опусов Клементи, начиная с сонат ор. 2, является сама трактовка фортепианного звучания. Если у венских классиков Гайдна и Моцарта тонкий рисунок фортепианного изложения был близок к стилю квартетного письма, то у Клементи скорей можно усмотреть тенденцию к передаче на фортепиано оркестровых красок.

В Сонате C-dur ор. 2, № 1 мы находим, например, такого типа изложение:

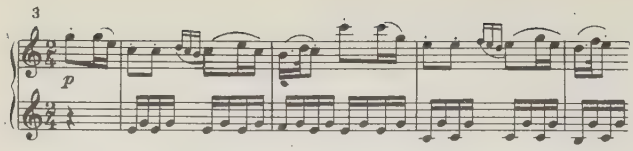


Мужественный, волевой характер первой части этой сонаты усиливается непрерывным движением фигураций гаммообразного и репетиционного типа. В конце разработки это движение переходит в цепь повторяющихся фигураций. К подобному динамическому нагнетанию прибегал впоследствии и Бетховен, применяя на фортепиано симфонический принцип развития звукового материала.

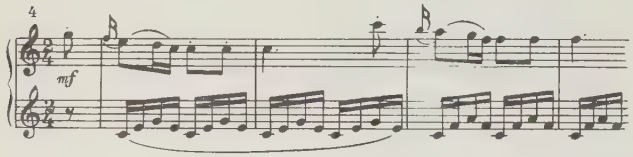


В этой сонате уже намечается основной прием Клементи — использование позиционной техники, при которой однотипные звенья пассажа укладываются в пределах позиции руки.

Вторая часть сонаты, написанная в форме рондо, имеет большое сходство со стилем Гайдна и Моцарта. По своей легкой, изящной тематике и техническому рисунку она является типичным примером фортепианной музыки раннего периода классицизма:

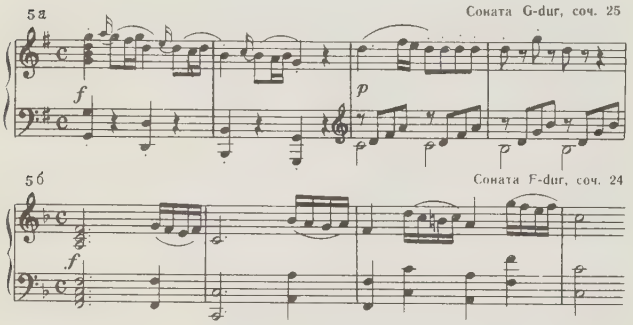


Этот рисунок чрезвычайно напоминает Rondo и сонаты C-dur Моцарта:

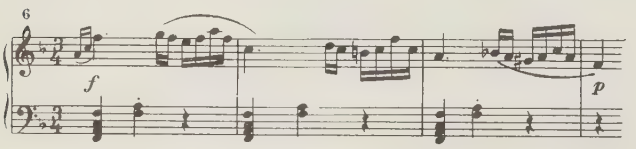


Вспомним, однако, что соната Клементи была написана в 1770 году и издана в 1773 году, а Моцарт написал свою сонату в 1778 году.

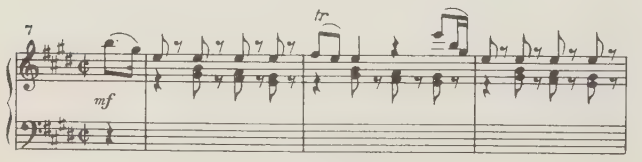
Подобных случаев разительного сходства между Клементи и Моцартом можно найти очень много не только в ранних, но и в более поздних сонатах итальянского композитора. Для примера приведем начальные такты из Сонаты Клементи G-dur op. 25, № 2 и из его сонаты F-dur op. 24:

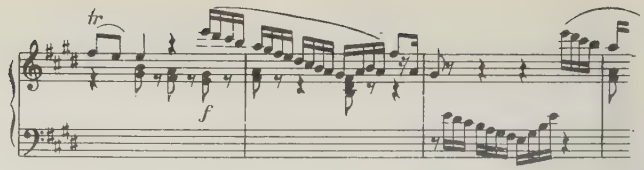


Разве не напоминают эти построения начало сонаты Моцарта F-dur?



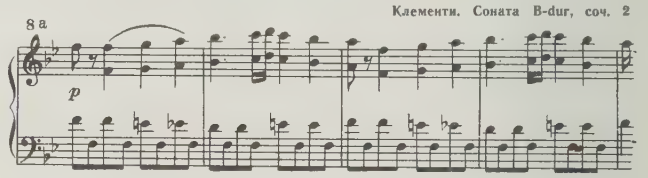
Сходство стиля обоих композиторов в большой мере объясняется влиянием итальянских клавиристов, которое испытали на себе и Моцарт и Клементи. Достаточно вспомнить, например, сонату E-dur Турини,

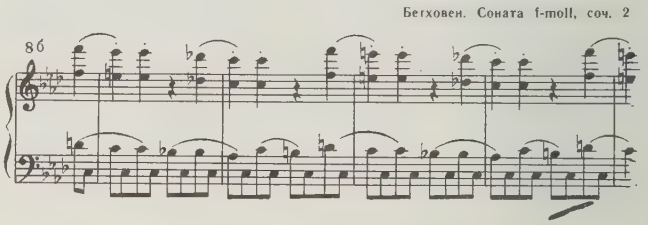


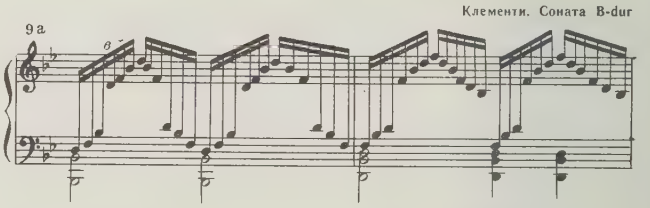


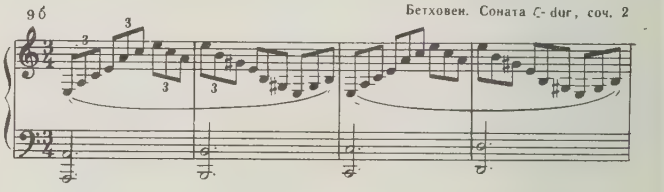
чтобы представить себе откуда они черпали легкость, изящество и ажурную четкость рисунка, характерные для их фортепианного письма.

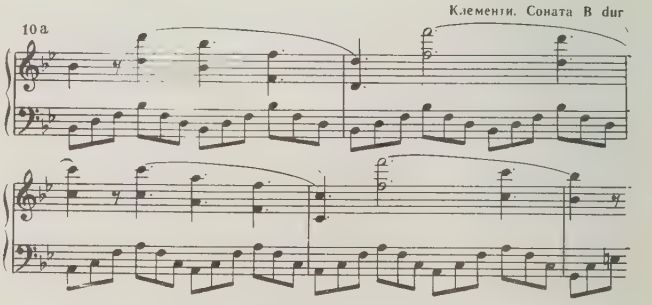
Наряду с близкими Моцарту приемами изложения, в сонатах Клементи были, однако, и совсем иные черты. Многое в них было использовано молодым Бетховеном. В этом можно убедиться, сопоставив те приемы, которые имеются в сонате ор. 2 Клементи с фактурой ранних сонат Бетховена:



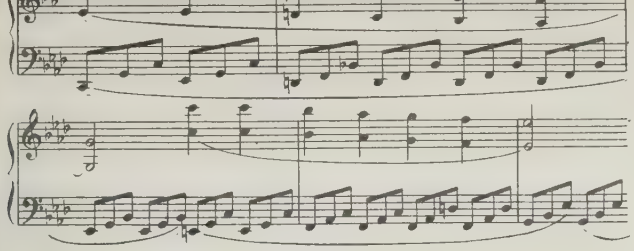








10б Бетховен. Соната C-dur, соч. 2

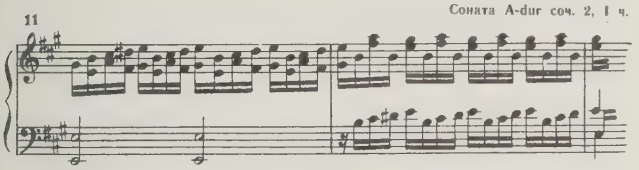


Подобные аналогии можно было бы продолжить, приводя примеры и из более поздних сонат Клементи и Бетховена.

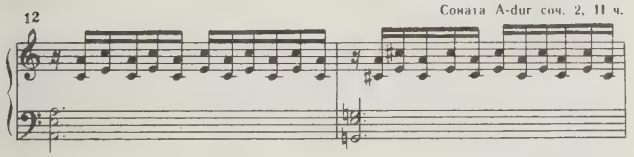
Все это лишь подчеркивает значение Клементи в создании нового фортепианного стиля. Ни у одного композитора тех лет еще не применялись в таких широких масштабах, как у Клементи, техника двойных нот, октавные пассажи и аккордовые построения.

Приведем для наглядности несколько примеров изложения, характерных для ранних сонат Клементи:

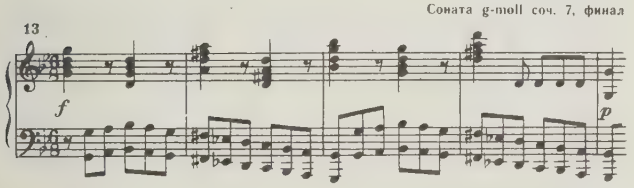
11 Соната A-dur соч. 2, I ч.



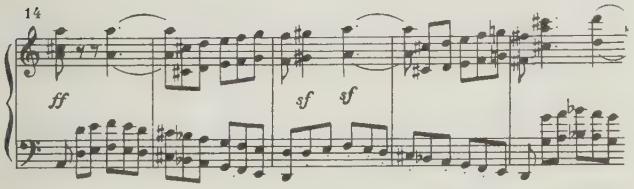
12 Соната A-dur соч. 2, II ч.



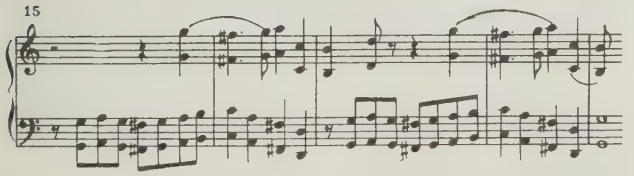
13 Соната g-moll соч. 7, финал



14 Соната g-moll соч. 7, финал



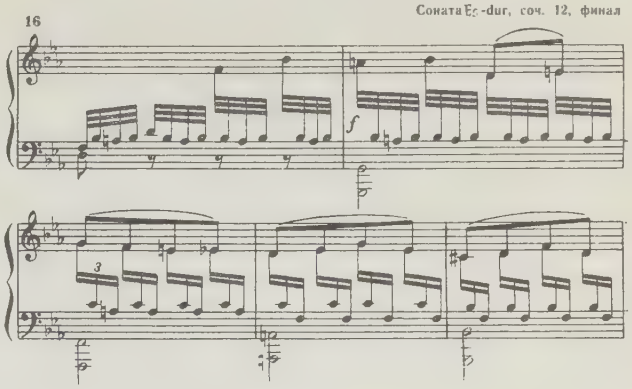
15 Соната C-dur, соч. 9, I ч.



Эти примеры дают представление о чрезвычайном обогащении фортепианного звучания, требующем от пианиста большой виртуозности.

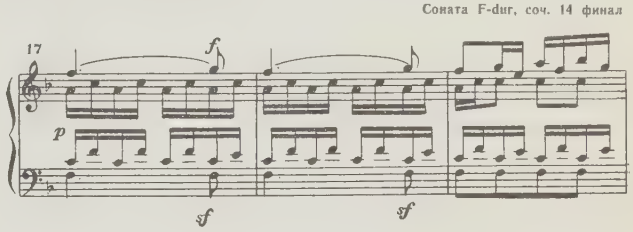
Разрабатывая в дальнейшем эти приемы, Клементи приходит к сочетанию в партии одной руки двух элементов: мелодического голоса и гармонической фигурации:

16 Соната Es-dur, соч. 12, финал



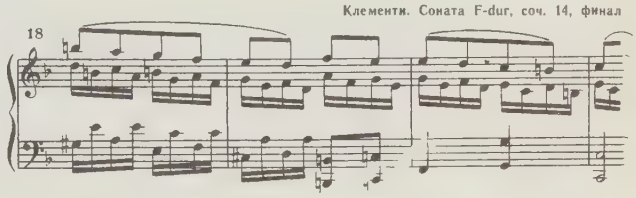
Этот принцип впоследствии был широко использован Вебером, Шубертом, Мендельсоном и Шуманом, так же как и более сложные его формы, как, например, четырехголосное изложение, в котором каждая рука ведет по два голоса:

17 Соната F-dur, соч. 14 финал

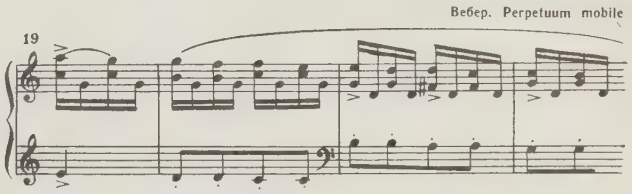


К технике раннего романтизма относится и следующий прием, использованный, в частности, Вебером:

18 Клементи. Соната F-dur, соч. 14, финал

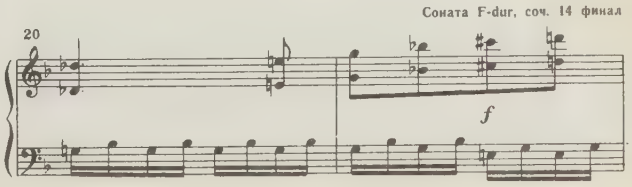


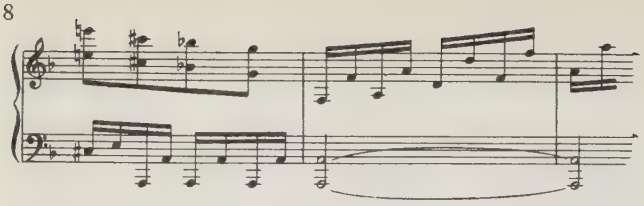
19 Вебер. Perpetuum mobile



В этом финале сонаты Клементи обращает на себя внимание принцип изложения аккомпанемента, дающий сходство с оркестровым тремоло:

20 Соната F-dur, соч. 14 финал





Аналогичный прием мы часто находим у Бетховена — не только в его ранних сонатах, но и в произведениях более позднего периода, например, в финале сонаты cis-moll op. 27.

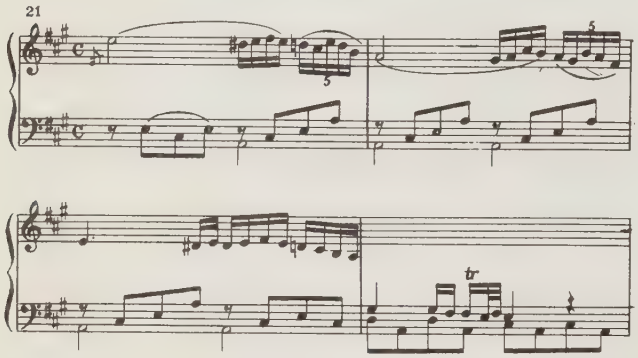
Последующие сонаты Клементи (до 30-х опусов) можно разделить на две группы.

К первой группе относятся быстрые, изящные и несложные по своему содержанию произведения, близкие по духу к итальянской клавирной школе. Многие из этих сонат были написаны с педагогической целью, как и более поздние сонаты op. 36 и 39. С итальянской музыкой связаны и многие сонаты более виртуозного плана. К этому типу произведений относятся «12 сонат в стиле Скарлатти» op. 27 и ряд других сочинений.

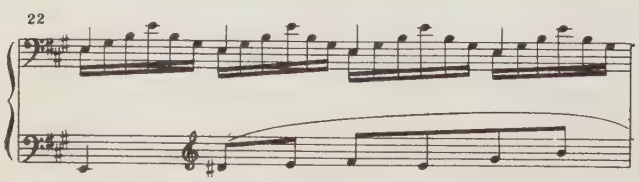
По своей форме такие сонаты, однако, значительно более развиты, чем сонаты итальянцев. В этом отношении Клементи как бы обогащает итальянский клавиризм завоеваниями венских классиков.

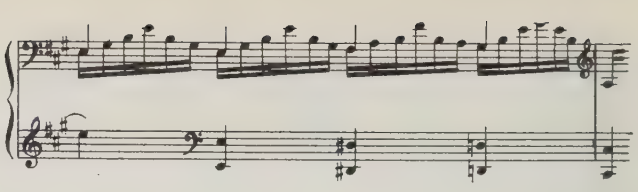
Ко второй группе относятся сонаты, являющиеся прообразами тех глубоких романтических сонат, которые пришли на смену стройной, блестящей сонате эпохи классицизма. В этих произведениях свойственная темам Клементи лаконичность и квадратность построения, недостаточное мелодическое развитие сменяются бóльшей изысканностью, певучестью и гибкостью рисунка.

Приведем начало из Сонаты A-dur op. 26, где тема напоминает мелодии фильдовских ноктюрнов:

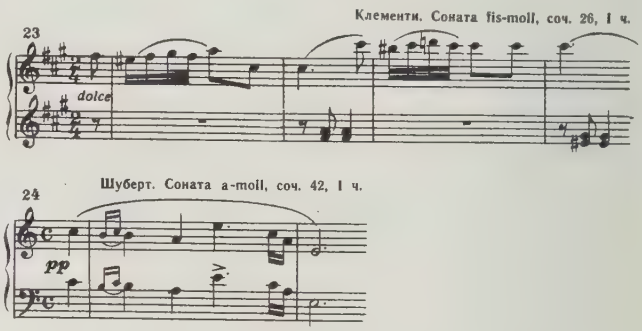


Интересна также разработка этой сонаты, построенная на контрастах различных регистров фортепиано. Это изложение, в котором волнообразная линия гармонической фигурации служит фоном для перекликающихся верхнего и нижнего голосов, напоминает о красках, характерных для романтиков:





Соната op. 26 № 2 fis-moll — одно из наиболее поэтических произведений Клементи — близка по настроению к сонате Шуберта a-moll op. 42:



Это сходство особенно подчеркивается при изложении темы главной партии в разработке у Шуберта, где она при переносе в нижний регистр (с отклонением в VI ступень) получает новый оттенок, как и в начале репризы у Клементи:

Последняя часть сонаты — Presto — родственна по своей динамике и фортепианным краскам активным, действенным финалам сонат Бетховена.

Третий и последний период в творчестве Клементи представляет, пожалуй, наибольший интерес благодаря своеобразному сочетанию двух различных принципов. С одной стороны, Клементи идет по пути создания грандиозных сонат-фантазий, в которых стремление к романтическим образам приводит его к сентиментально-патетическим картинам в духе сонат op. 42, № 2 и последней его сонаты «Didone abbandonata» g-moll, op. 50, № 5. С другой стороны, в это время, как в более ранние годы, ярко проявляется любовь Клементи к «итальянской» музыке.

Клементи прошел длинный творческий путь. Он родился еще при жизни Генделя и пережил Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта и Вебера. При нем музыкальный мир уже приветствовал Мендельсона, Шумана, Шопена и Листа.

Стремление Клементи заговорить языком музыки нового века никак нельзя считать проявлением эклектизма со стороны престарелого композитора. Скорей это было проявлением той жизненной активности Клементи, которая не давала ему возможности замкнуться в образах прошлого.

Огромное значение здесь имело и воздействие на Клементи музыки Бетховена. Если Бетховен в развитии своего фортепианного стиля был многим обязан Клементи, то, в свою очередь, Клементи в

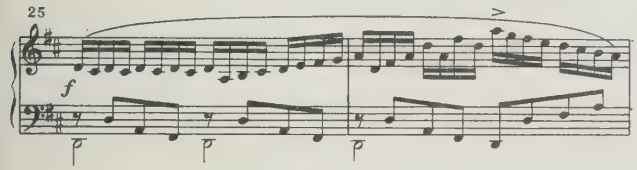
поздние годы испытал на себе сильнейшее влияние великого композитора. Именно с Бетховеном связана масштабность крупных сонат Клементи, их драматический, повествовательный характер и эмоциональная выразительность. От Бетховена идет и любовь Клементи к медленным введениям, предшествующим началу сонатного Allegro и контрастирующим ему. Этими вступлениями подчеркивается динамичность и экспрессия всего сонатного цикла с его сменами настроений.

О Бетховене заставляют вспомнить и многие певучие, глубокие по эмоциональному переживанию медленные части этих сонат.

Бетховенские влияния сочетаются у Клементи с его любовью к живой и блестящей музыке Италии. Но если в более ранних сонатах здесь чувствовалась связь со Скарлатти и итальянским клавирным стилем второй половины XVIII века, то в крупных сонатах позднего периода Клементи скорее отдает дань итальянской комической опере, тому искрящемуся весельем жанру, который в творчестве Россини достиг своего совершенства.

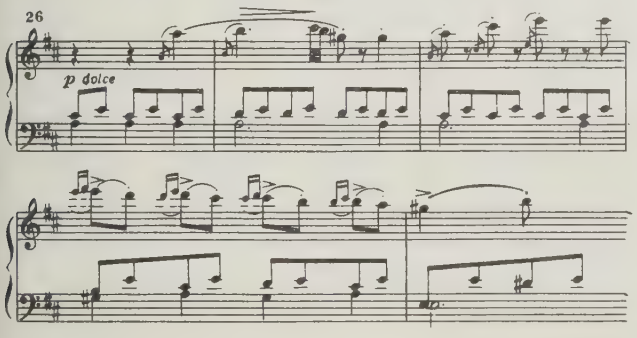
Некоторые из сонат Клементи представляют собой настоящие оперные увертюры, раскрывающие в виртуозном фортепианном изложении легкий, полный юмора сюжет музыкальной комедии с тонко обрисованными характеристиками отдельных персонажей.

Так, например, в сонате D-dur op. 40, № 3 после медленной интродукции в d-moll и темы главной партии возникает стремительное вихревое движение:

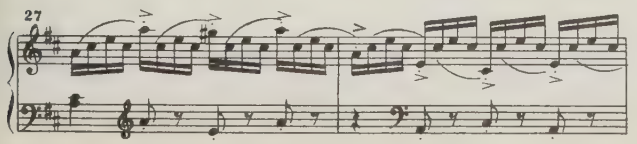


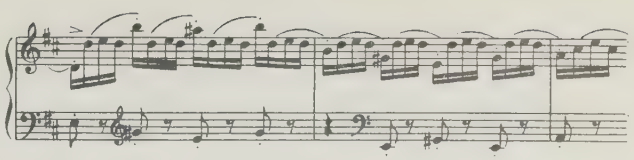
Кажется будто здесь взвивается занавес, открывающий совершенно неожиданные декорации.

Побочная партия — это ария колоратурного сопрано, полная грации и кокетства:



после которой следует комический дуэт:





Подобные жанровые черты можно найти и в сонате D-dur op. 39, № 3 и в большой виртуозной сонате C-dur, op. 36, № 3.

Помимо сонат, сонатин и серии мелких произведений, среди которых довольно развернутая обработка темы «Batti-Batti» из «Дон-Жуана» Моцарта и «Фантазия с вариациями для фортепиано на мотив «Au clair de la lune», Клементи написал ряд фортепианных пособий для начинающих и подвинутых пианистов. К этому типу работ относятся его «Méthode pour le Piano-Forte» (Школа игры на фортепиано, изданная впервые в Париже в 1801 году), «Прелюдии и экзерсисы во всех тональностях мажора и минора», выпущенные в Лондоне в 1790 году, «Grand Exercice doigte», Сборник октавных этюдов и другие сочинения педагогического характера.

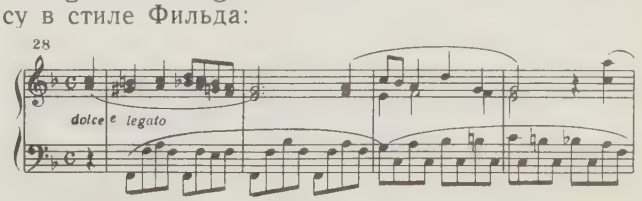
Наиболее важное место среди них занимает уже упоминавшийся трехтомный сборник «Gradus ad Parnassum», публиковавшийся различными издателями в период с 1817 по 1826 год.

Этот обширный труд представляет исключительный интерес не только для анализа приемов и технических достижений Клементи как пианиста, но и как первая попытка объединения художественных и технических задач, стоящих перед исполнителем. В этом смысле «Gradus ad Parnassum» близок к инвенциям Баха, в которых наряду с инструктивными, ставятся и серьезные творческие задачи.

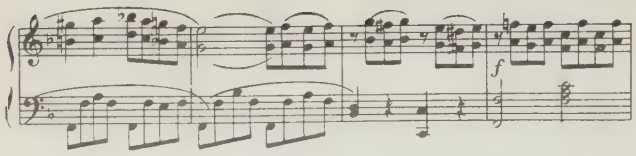
«Gradus ad Parnassum» отнюдь не является просто сборником фортепианных этюдов. Это скорее хрестоматия, посвященная различным формам и стилям фортепианной музыки. Большое место в ней занимают полифонические сочинения (каноны и фуги), обычно являющиеся частями сюит. Такие сонаты состоят из прелюдии или интродукции, большого полифонического раздела, пьесы типа сонатного Allegro и блестящего финала, часто написанного в сонатной форме.

Такого рода сюиты чередуются с этюдами, в которых от начала до конца проводится одно и то же техническое задание, и с этюдами-пьесами, выдвигающими перед пианистом многообразные художественно-исполнительские задачи.

Примером такого типа этюдов может служить «Allegro ma con grazia», № 4 [1], напоминающий пьесу в стиле Фильда:

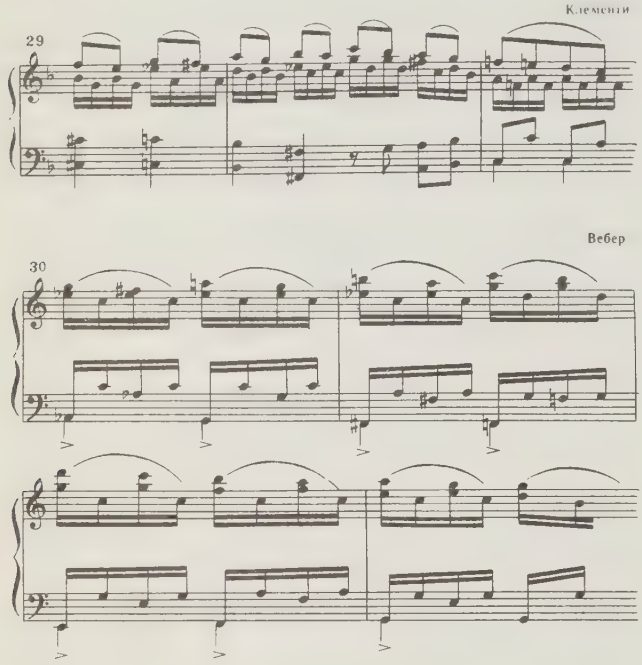


[1] Номера указаны по полному изданию, включающему сто произведений.



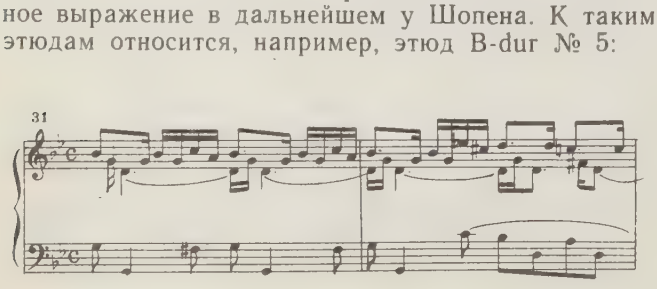
Особенный интерес представляют, однако, те этюды, в которых можно встретить яркие образцы того нового фортепианного стиля, который сближает Клементи с Вебером, Шубертом и даже с Шуманом и Шопеном.

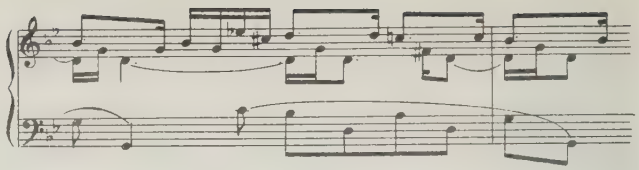
Так, например, в этюде № 2 средняя часть не только по техническому рисунку, но и мелодической линии и гармоническому плану совершенно аналогична тому, что мы встречаем в «Perpetuum mobile» Вебера:



О Вебере напоминает и романтический этюд № 4, сходный со следующим построением, имеющимся в сонате C-dur op. 24:

Насколько близко подошел Клементи к фортепианным краскам романтиков можно судить также и по ряду других этюдов, напоминающих о пьесах Шуберта и Шумана. Некоторые из этюдов, с их гибкими мелодическими фигурациями, как бы предсказывают тот стиль, который нашел свое идеальное выражение в дальнейшем у Шопена. К таким этюдам относится, например, этюд B-dur № 5:





Обилие и разнообразие технического материала, на котором построены этюды Клементи, дает известное представление не только о принципах его школы, но и о его педагогических воззрениях. О своей пианистической работе Клементи ничего не писал и не рассказывал своим ученикам. Все, однако, знали, что вплоть до глубокой старости он систематически занимался игрой на фортепиано и поддерживал свою великолепную технику.

Судя по отзывам современников, его игра отличалась экспрессией, яркостью и контрастностью музыкальных красок, большой четкостью и ритмической строгостью. Но больше всего слушателей поражала его исключительная пальцевая техника, сила, ровность и быстрота пальцевого удара.

Все эти качества были достигнуты Клементи путем многолетней, многочасовой ежедневной работы над развитием фортепианной виртуозности.

Систематическая тренировка пальцев на гаммах, арпеджиях, специальных упражнениях и этюдах стала основой работы и многочисленных учеников Клементи, которые, следуя заветам своего учителя, сами явились создателями технических этюдов и сборников различных упражнений. Таким образом, лондонская пианистическая школа положила начало созданию нового типа фортепианной литературы — технического репертуара, на котором пианисты должны были развивать свое исполнительское мастерство.

Разрабатывая собственную методику игры на фортепиано и применяя ее затем в педагогической практике, Клементи во многом опирался на традиции клавесинной техники. Игра на старинных клавишных инструментах не требовала большой силы удара. Поэтому все внимание уделялось развитию пальцевой беглости при максимально спокойном положении вышележащих частей руки. Сохраняя в принципе эту манеру чисто пальцевой игры, Клементи, однако, встретился с большими трудностями, так как английское фортепиано с его весьма тугой клавиатурой требовало значительно большей силы для извлечения звука. Молоточковое фортепиано отличалось от клавесина и тем, что сила звука регулировалась силой нажима пальца на клавишу. Все это и вызвало необходимость специальной усидчивой работы над развитием пальцев, чтобы добиться крепости и четкости звукоизвлечения, быстроты и ровности звучания пальцевых последований.

Перелистывая этюды Клементи, можно найти в них десятки технических формул, дающих представление о тех упражнениях, которые, очевидно, рекомендовал Клементи своим ученикам. В этих формулах мы встречаем гаммообразные пятипальцевые последования, различного рода трели, двойные но-

ты, разбитые аккорды и т. д. Это, по существу, исчерпывающий набор всех видов фортепианного изложения, которыми пользовался Клементи в своих крупных сочинениях.

В «Gradus ad Parnassum» Клементи таким образом как бы подвел итог собственному фортепианному стилю и дал пианистам отличный материал для овладения техническими трудностями в его произведениях.

Трудно переоценить значение этого сборника, который положил начало созданию огромного количества подобных трудов, посвященных развитию фортепианной техники, принадлежащих видным пианистам того времени — Калькбреннеру, Крамеру, Мошелесу и другим представителям этого искусства. В числе таких работ можно упомянуть, например, о пятидесяти этюдах ор. 740 К. Черни, в которых он отразил фактурный рисунок технических пассажей, имеющихся в сонатах и других произведениях его учителя Бетховена. В большинстве своем подобные сборники объединяли этюды чисто инструктивного типа, которые не были рассчитаны на концертное исполнение. Рядом с ними, однако, появлялись и этюды концертного плана, которые послужили как бы подготовкой к появлению высоко художественных концертных этюдов в творчестве Листа, Шопена и последующих крупных композиторов. Пионером этого жанра фортепианной литературы также явился Клементи в «Gradus ad Parnassum».

По силе творческого дарования и глубине поэтической мысли Клементи, конечно, во многом уступал своим гениальным современникам Гайдну, Моцарту и Бетховену. Но все же нельзя согласиться с теми историками музыки, которые, говоря об этой эпохе, упоминают о Клементи лишь в перечне виртуозов того времени. Клементи был не только крупнейшим пианистом и педагогом, но и композитором, активно участвовавшим в создании новой фортепианной музыки.

Можно согласиться с мнением Владимира Горовица, писавшего в предисловии к своей записи исполнения сонат Клементи: «Эти глубоко пророческие сонаты Клементи слишком долгое время были исключены из концертного репертуара. Клементи написано еще многое, столь же ценное, что можно редко услышать... Такой пианист как Бетховен восхищался Клементи и даже был под его влиянием. Его суждение должно руководить и нами».

Откликнуться на этот призыв советским пианистам было не так легко, уже потому, что ноты большинства сонат Клементи являются у нас библиографической редкостью.

Предлагаемый сборник из десяти сонат композитора в какой-то мере решает эту проблему, давая возможность ознакомиться с крупнейшими и в свое время наиболее популярными его сонатами.

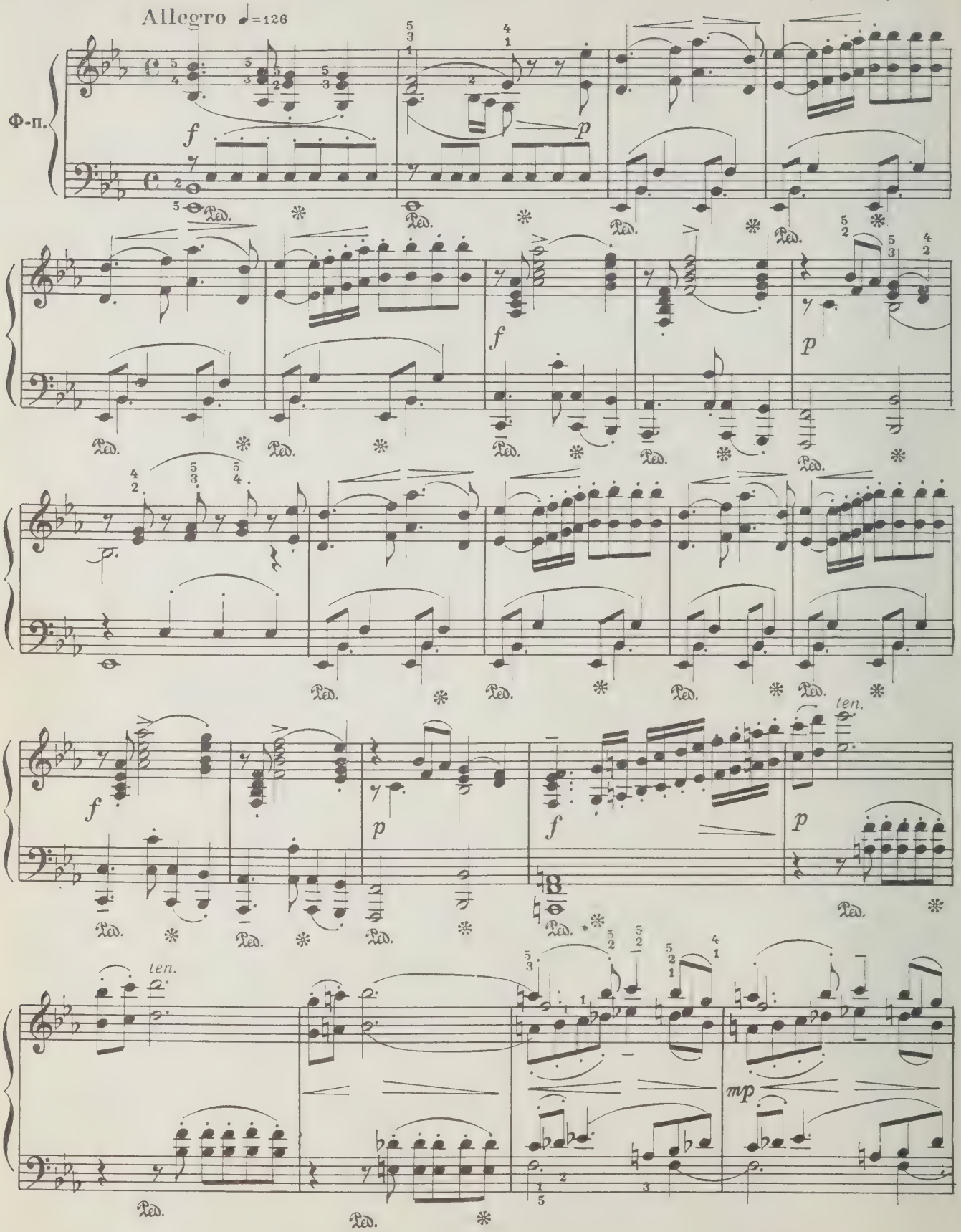
В основу текста положено издание сонат Клементи под редакцией З. Леберта. Опущены почти все примечания, редактированию подверглись главным образом аппликатура и фразировка.

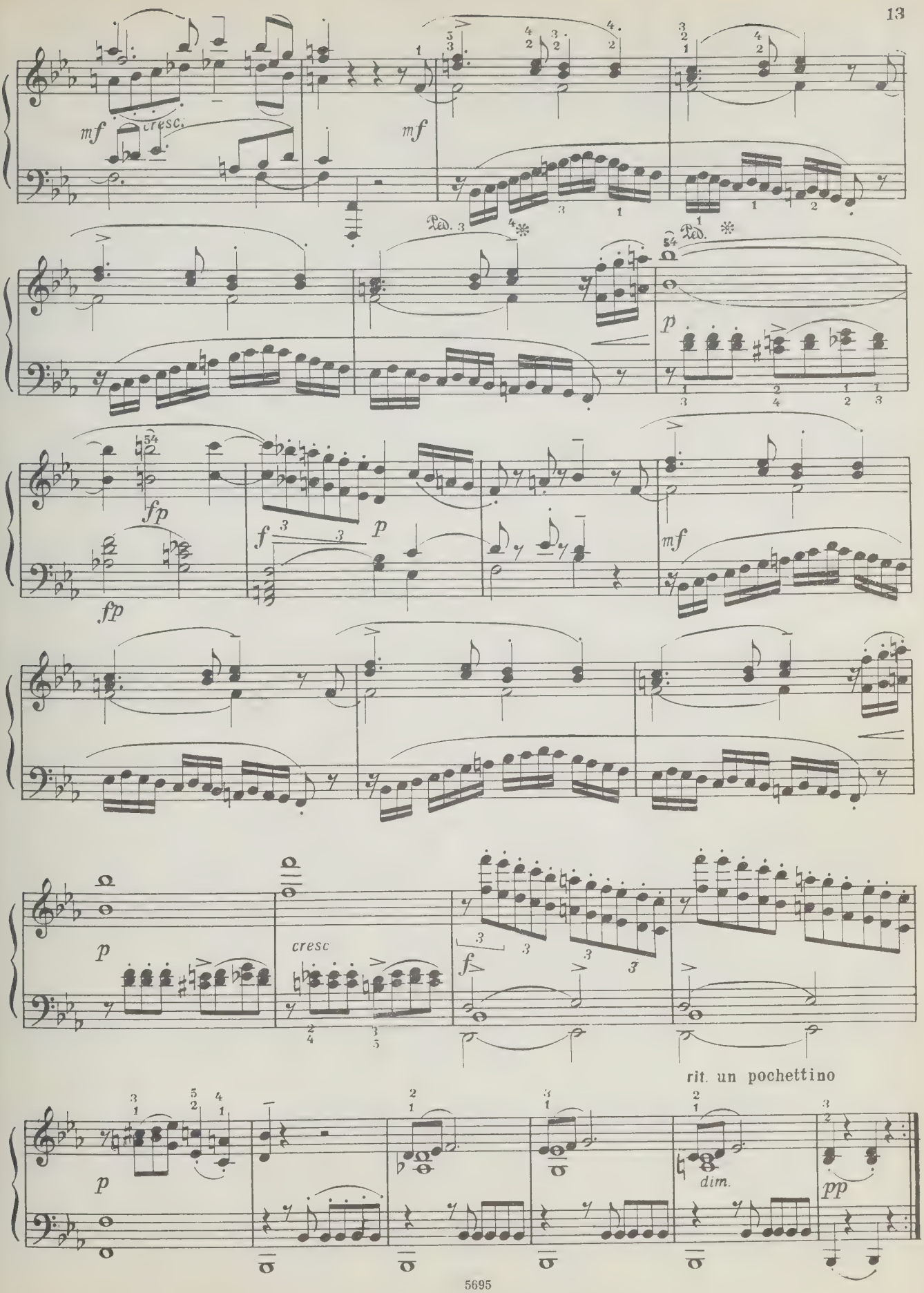
А. Николаев

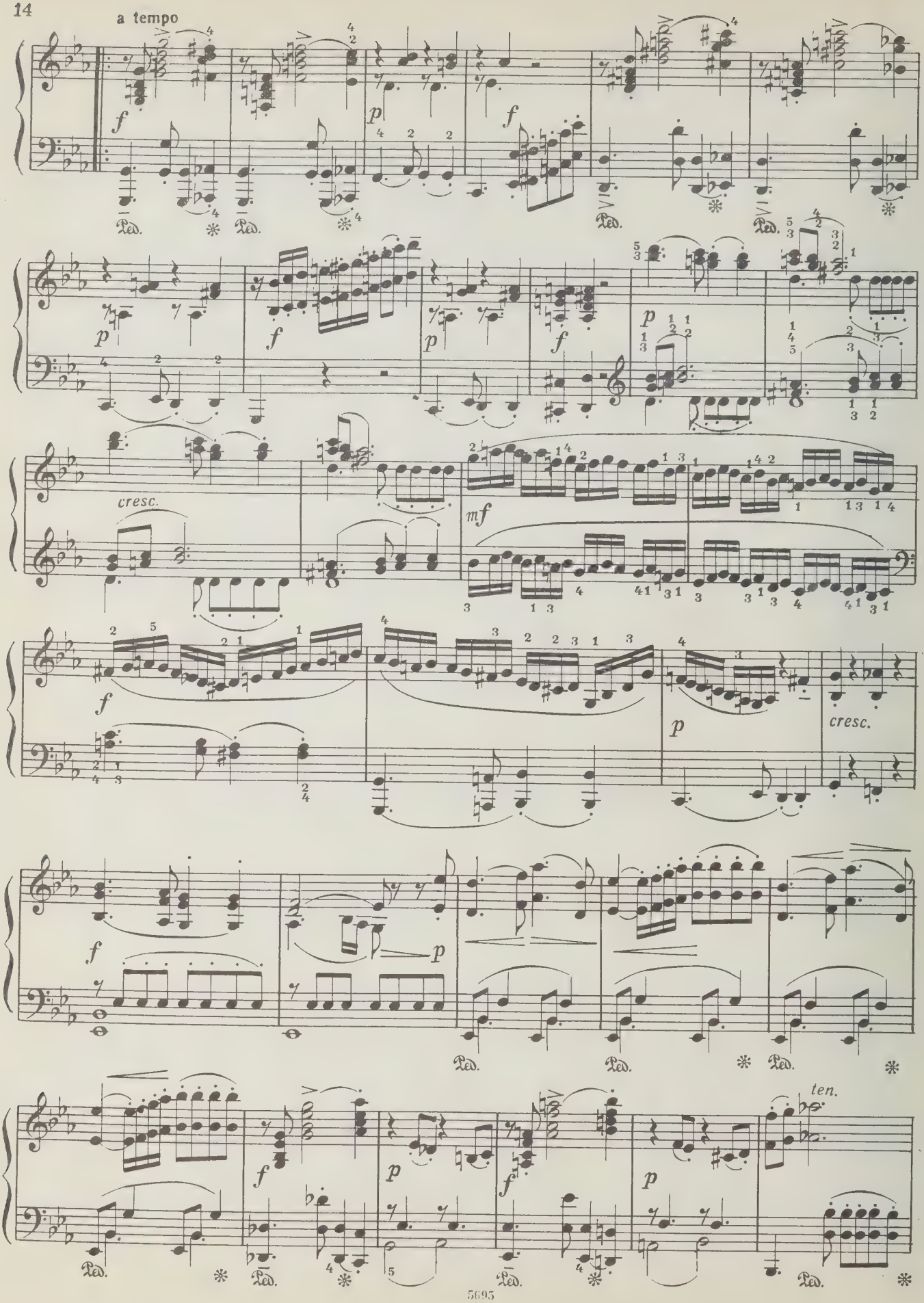
СОНАТА

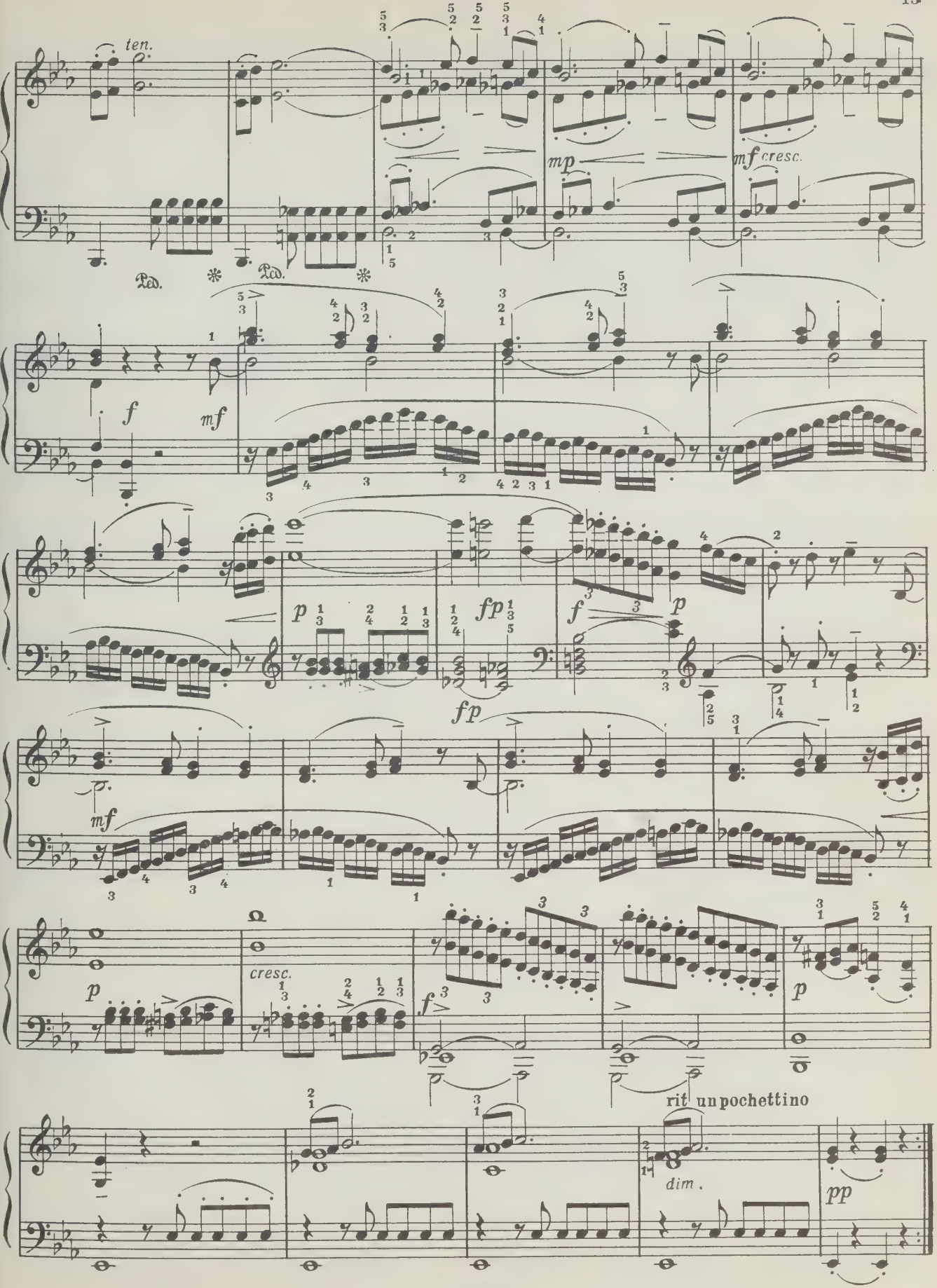
М. КЛЕМЕНТИ, соч. 12 № 4

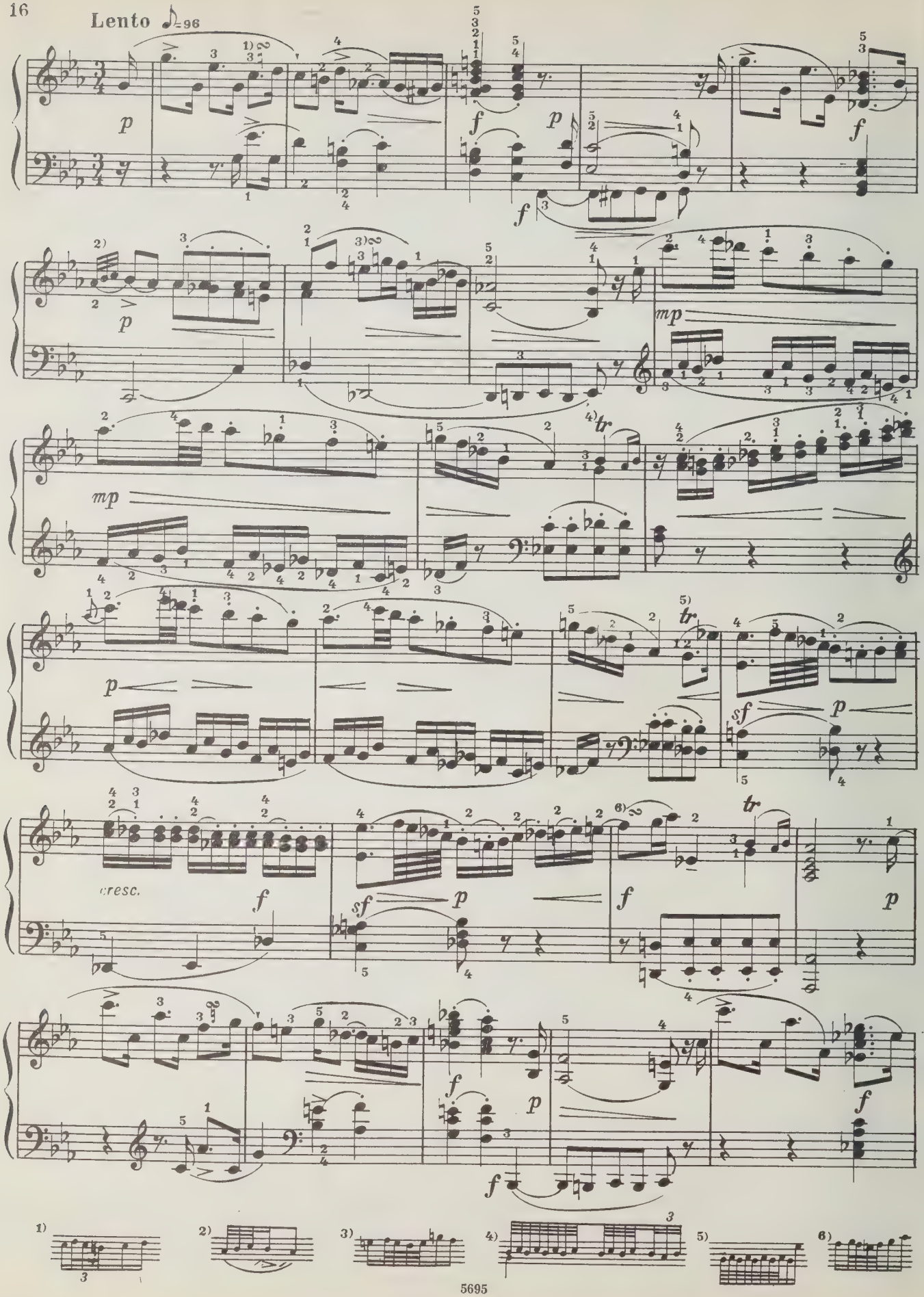
(1752—1832)

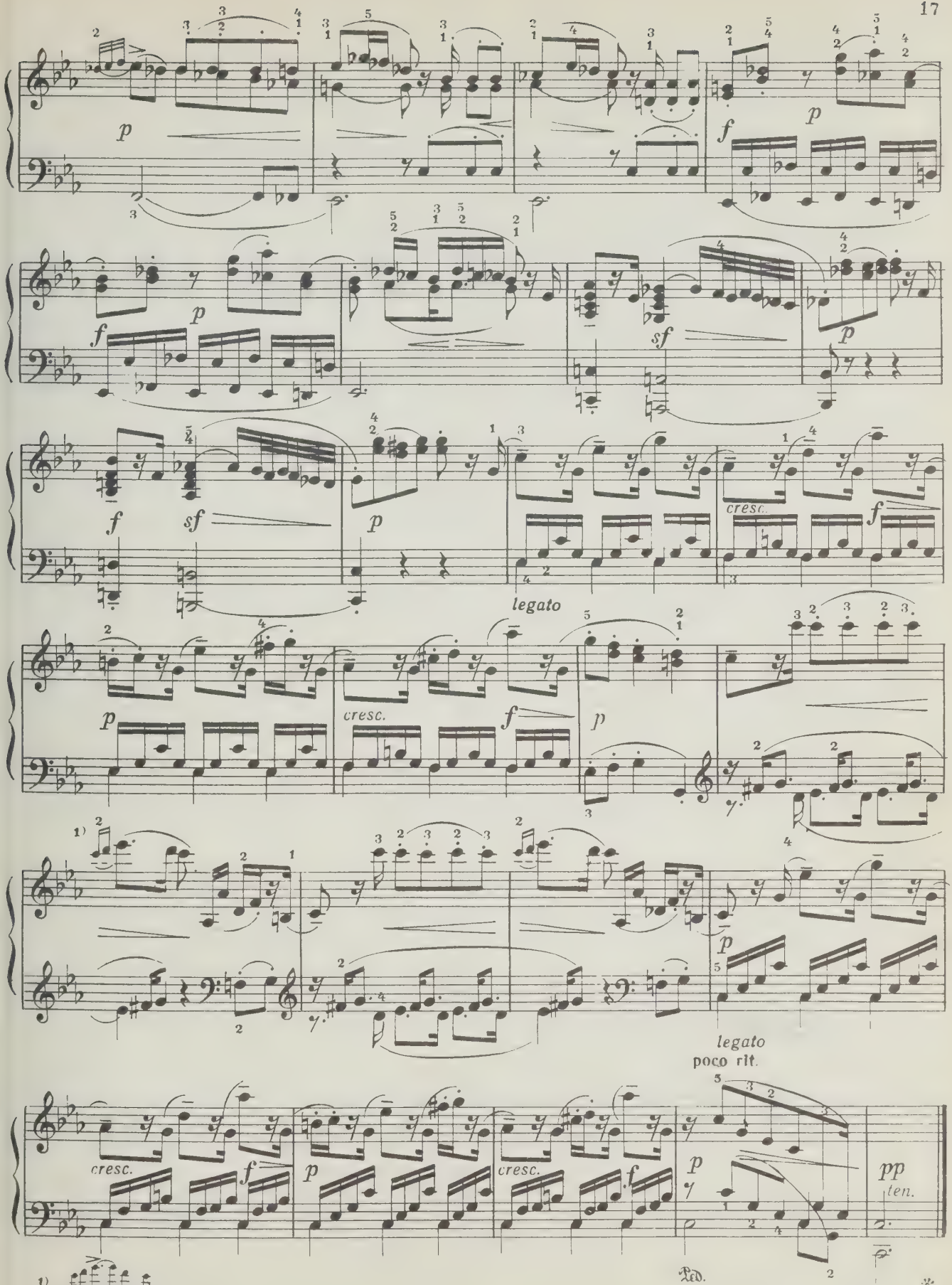



mf
cresc.
mf
Ped.
Ped.
p
fp
fp
f
p
mf
p
cresc
f
rit. un pochettino
p
dim.
pp


a tempo
cresc.
mf
ten.


ten.
Ped.
Ped.
mp
mf cresc.
f
mf
p
fp
fp
f
p
mf
p
cresc.
f
p
rit un pochettino
dim.
pp

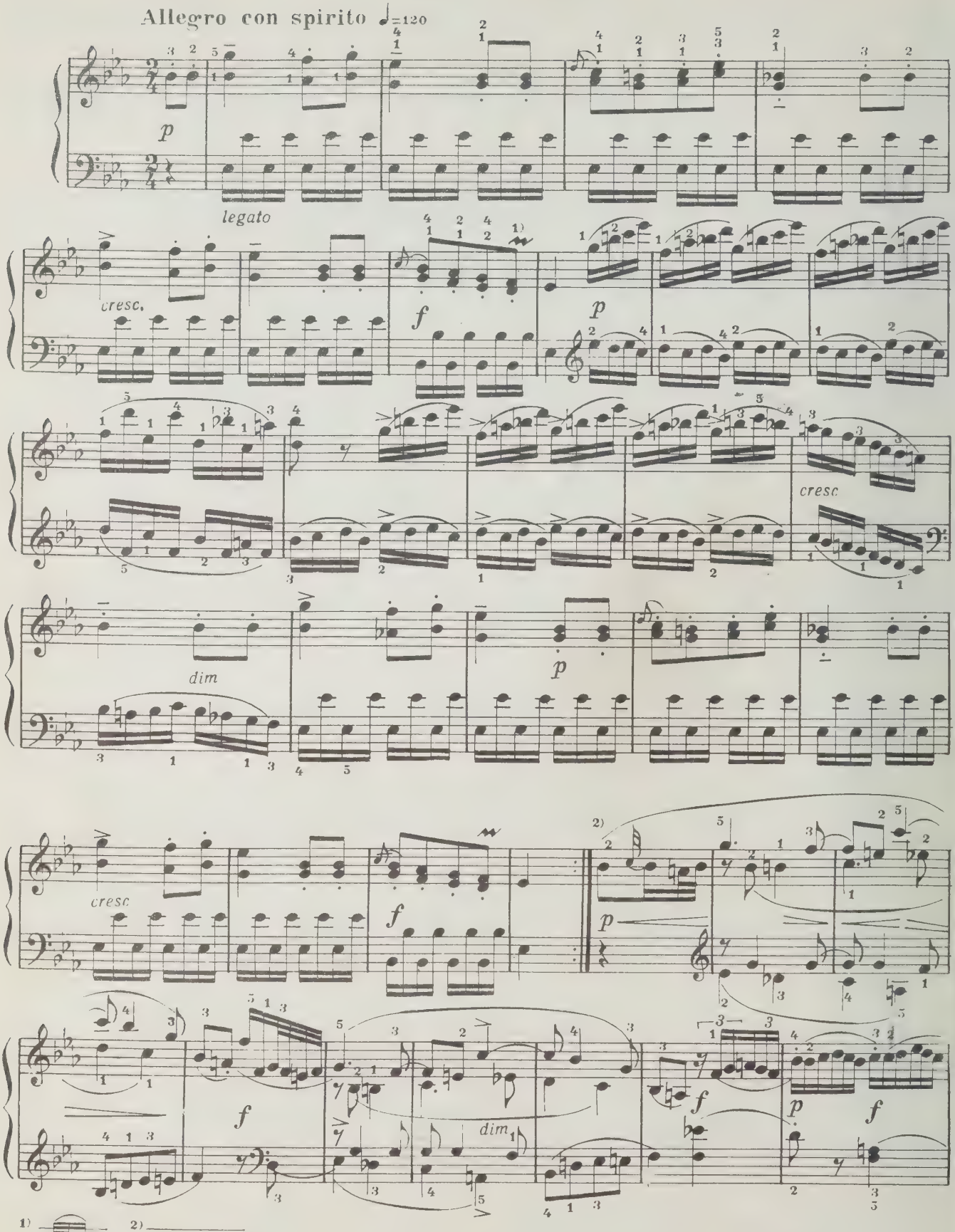

Lento ♪=96
p
f
mp
tr
sf
cresc.

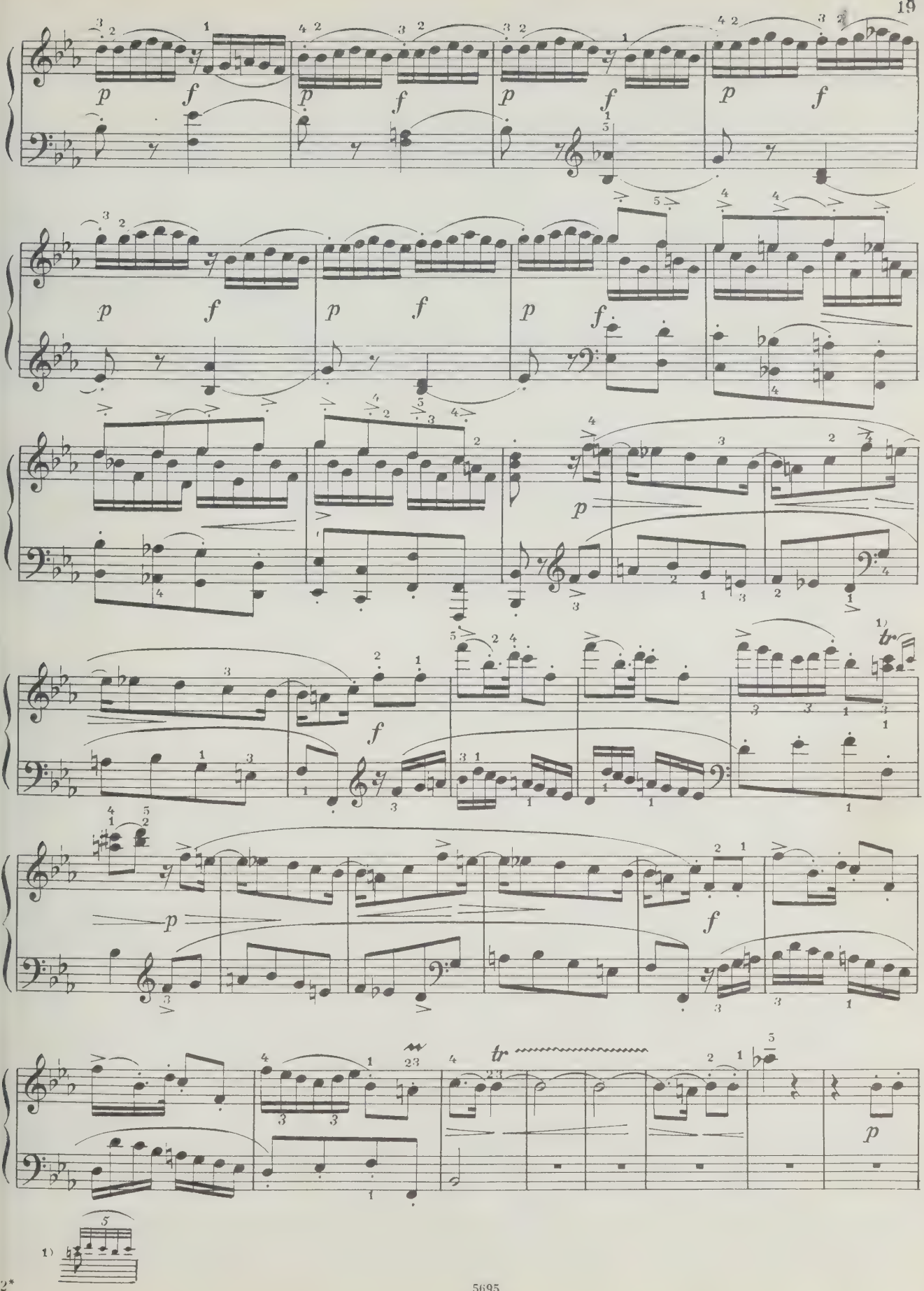

p
f
p
f
p
sf
p
f
sf
p
cresc.
f
legato
p
cresc.
f
p
p
legato
poco rit.
cresc.
f
p
cresc.
f
p
pp
ten.
Ped.
1)

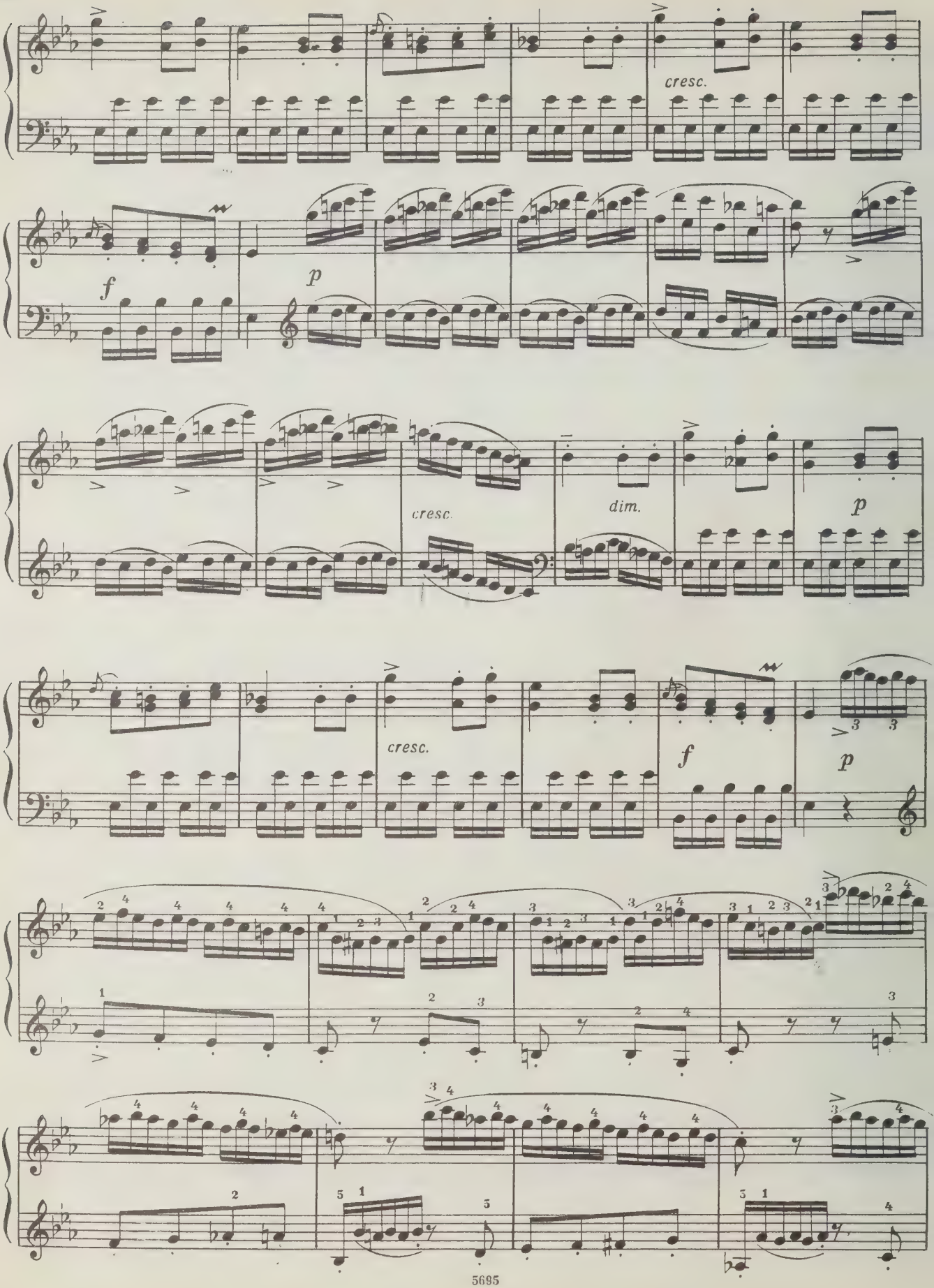
2. Клементи

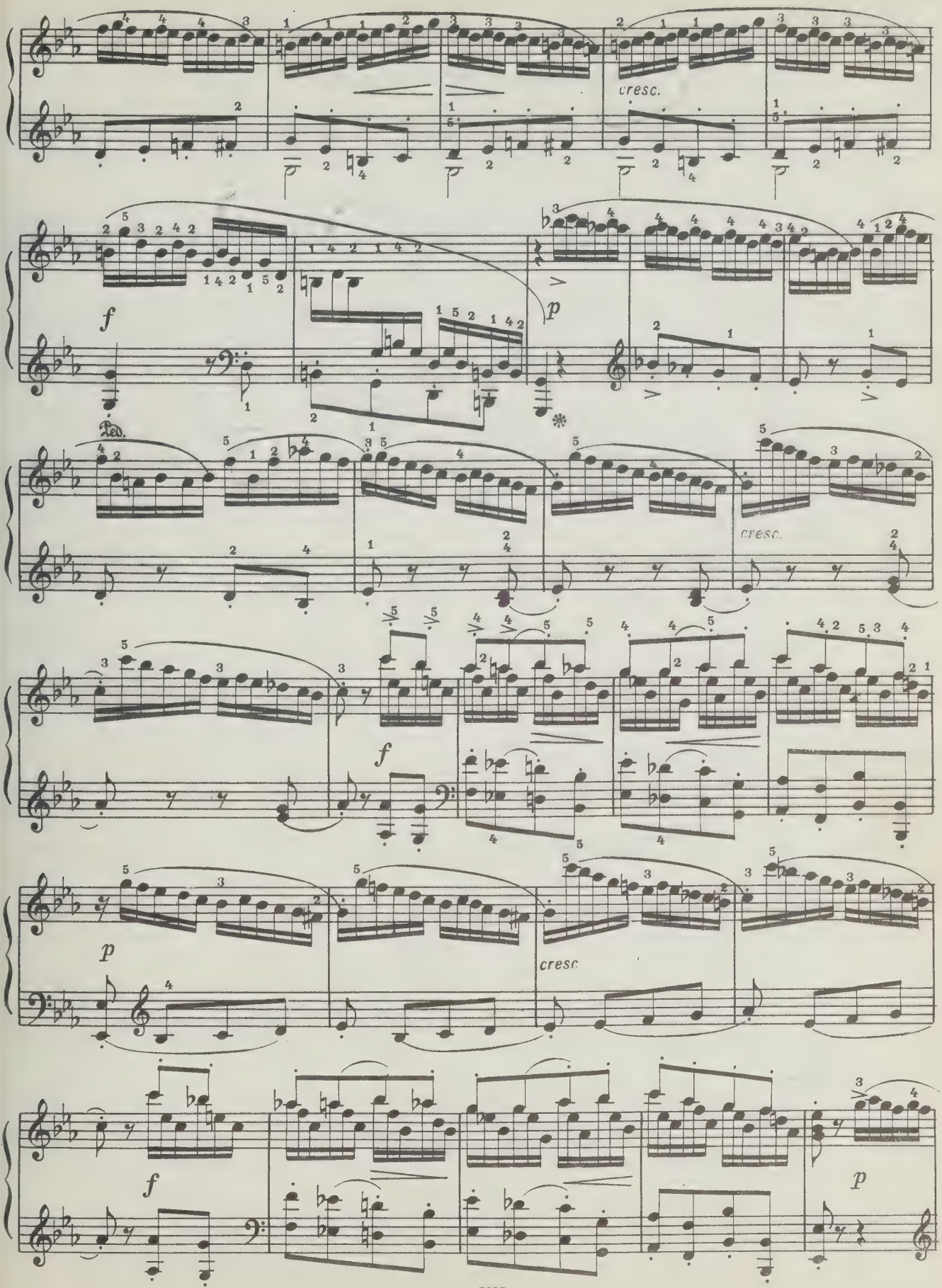
RONDO

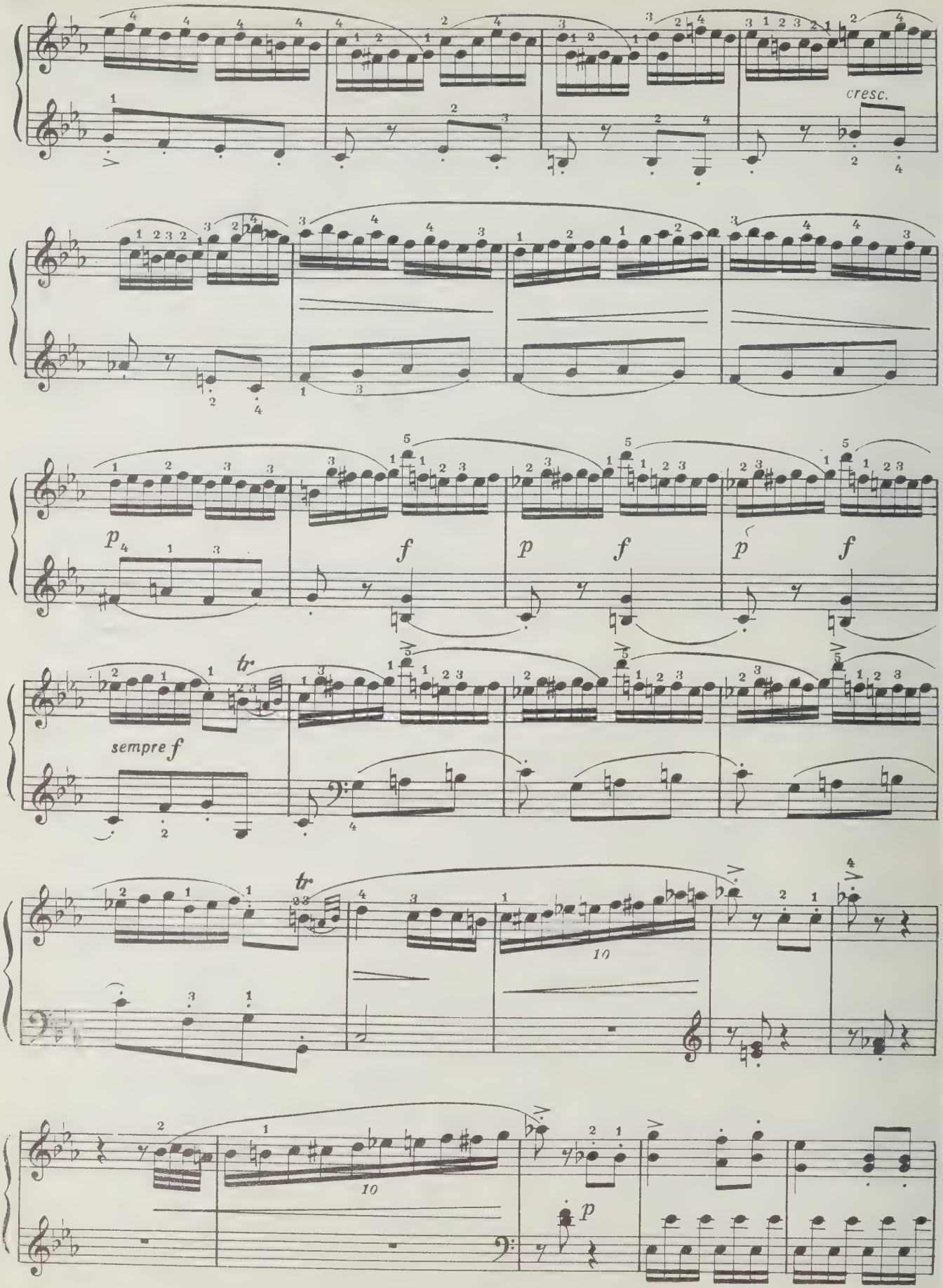
Allegro con spirito ♩=120

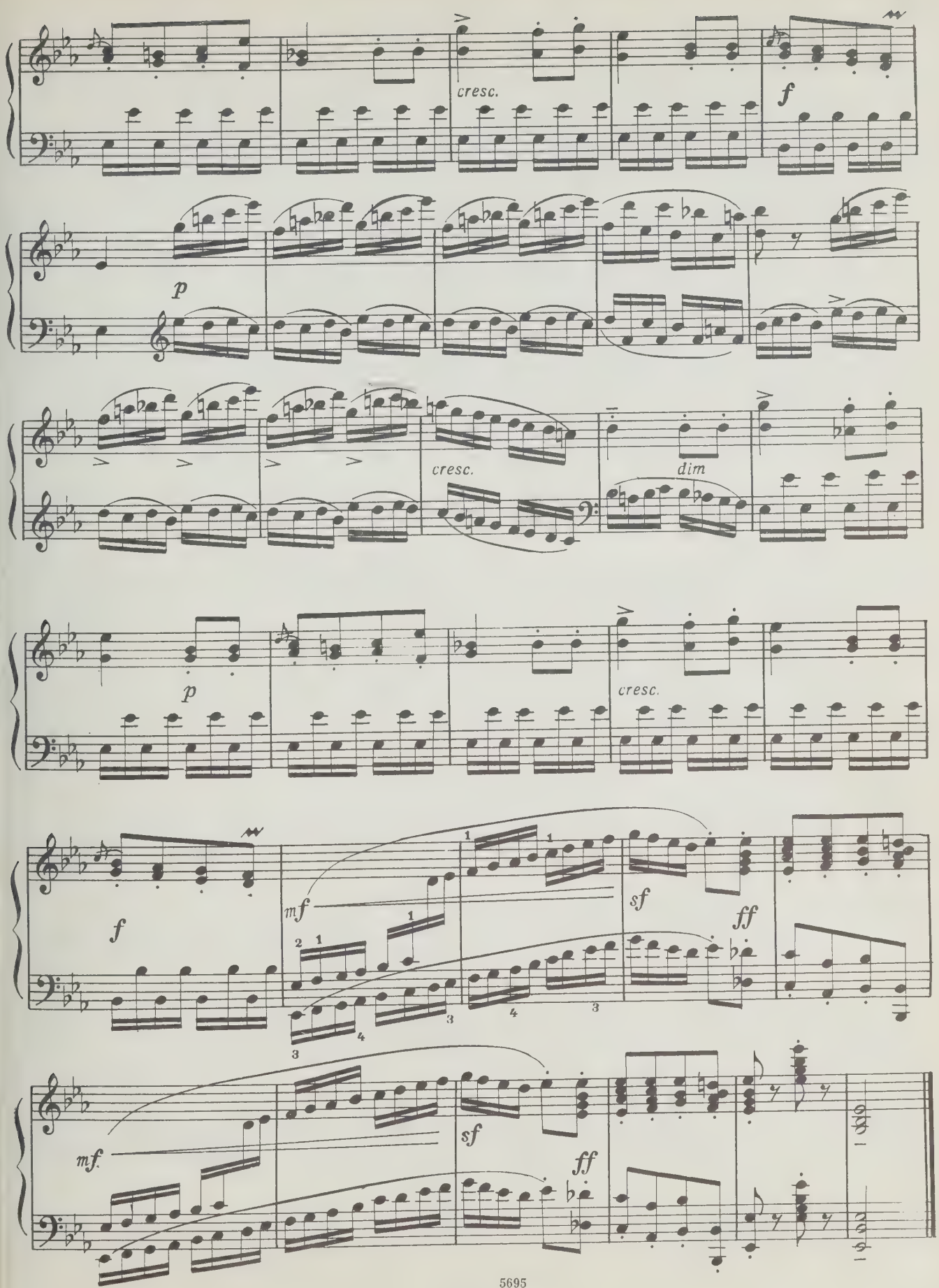



p
f
tr
1) tr


cresc.
f
p
cresc.
dim.
p
cresc.
f
p


cresc.
f
p
Ped.
cresc.
f
p
cresc
f
p

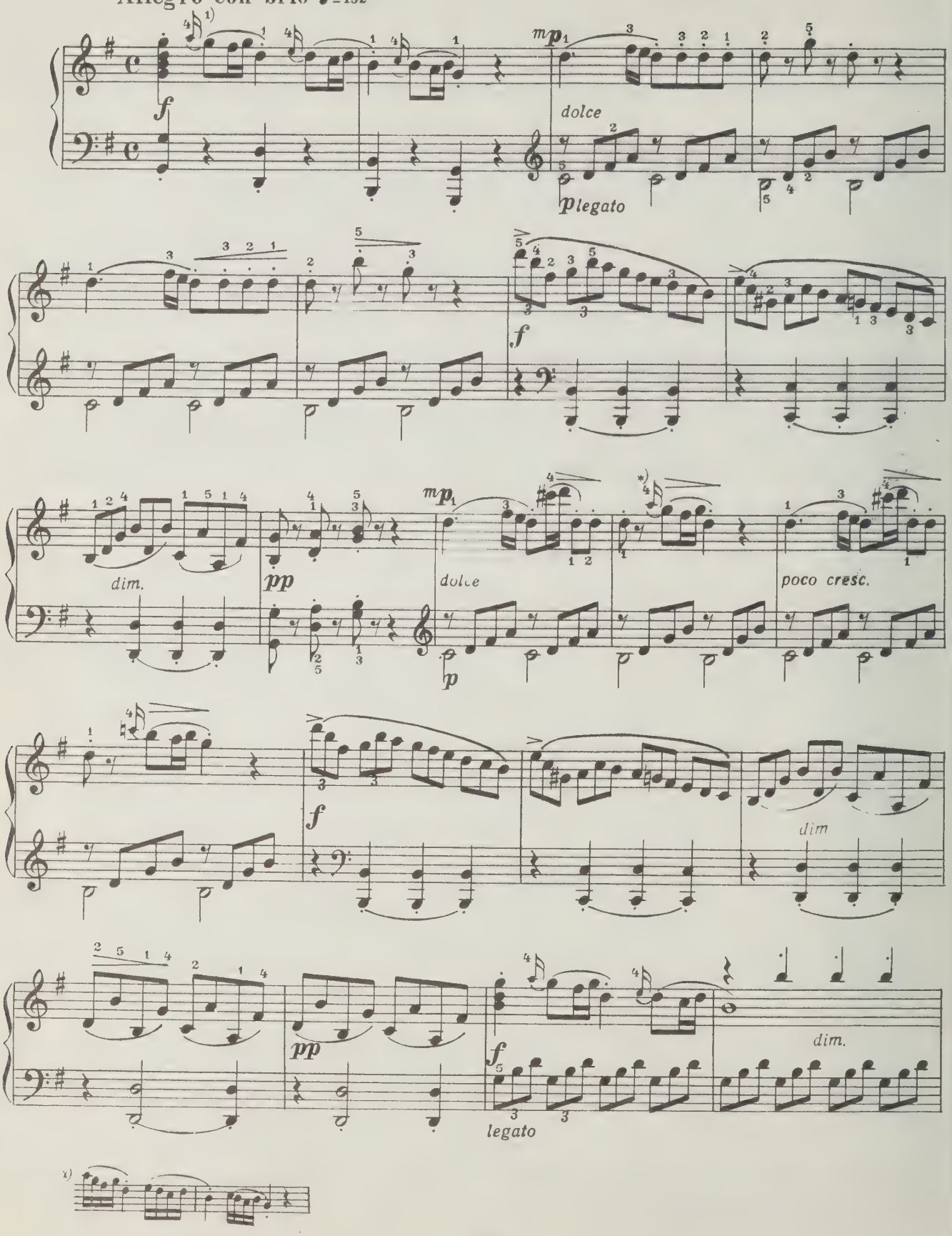

cresc.
p
f
p
f
p
f
tr
sempre f
tr
10
10
p

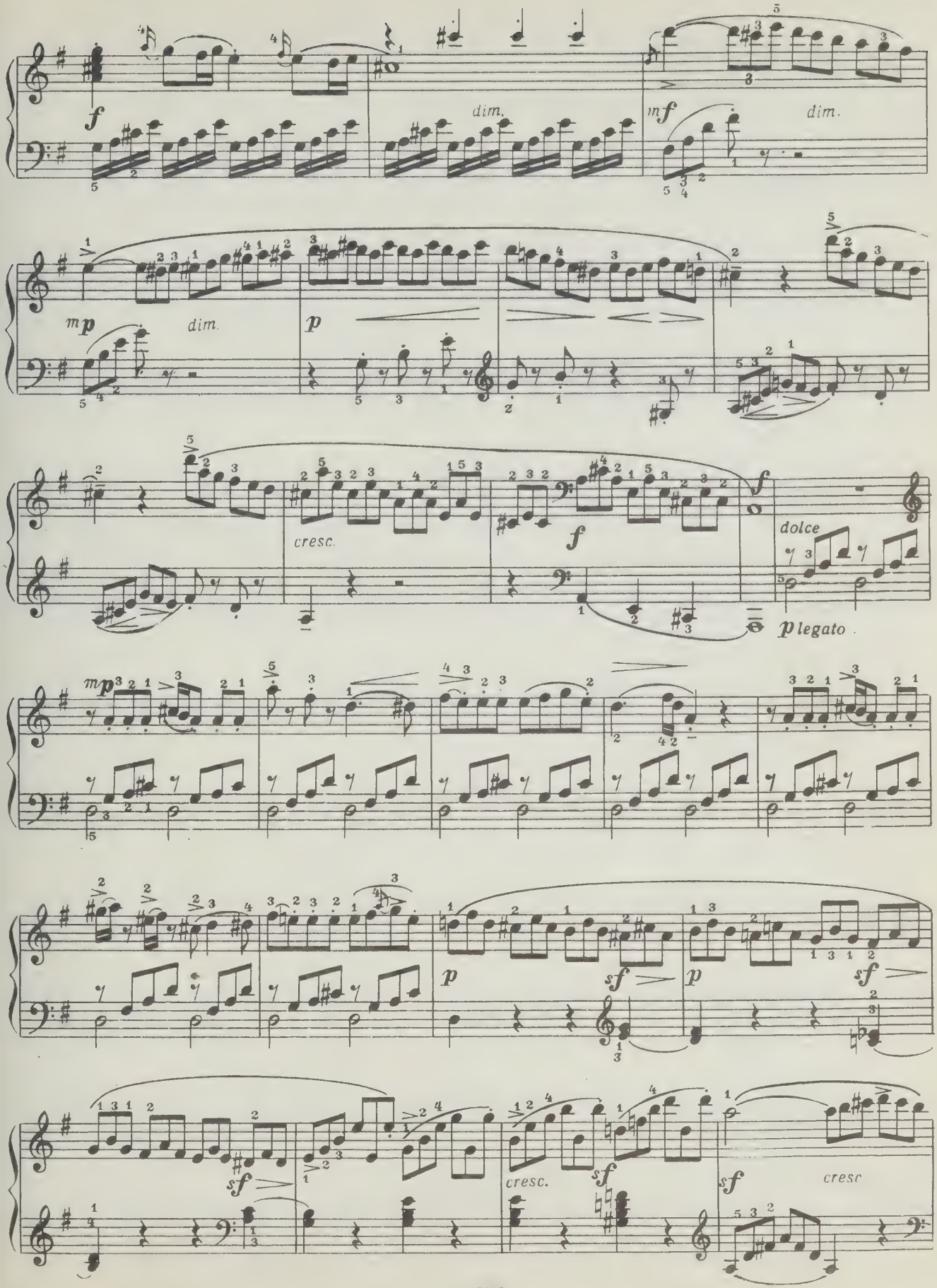

cresc.
f
p
cresc.
dim
p
cresc.
f
mf
sf
ff
mf.
sf
ff

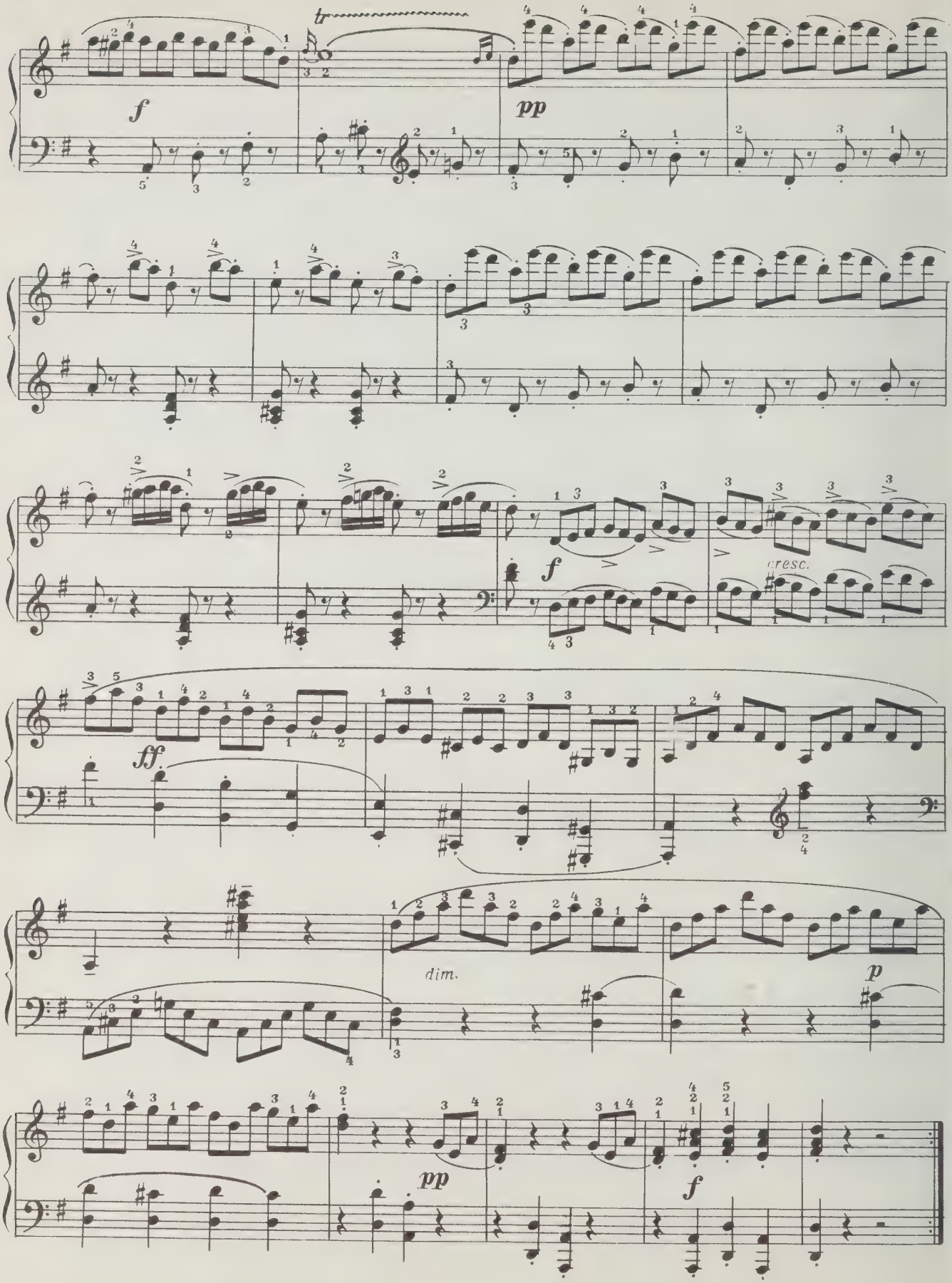
СОНАТА

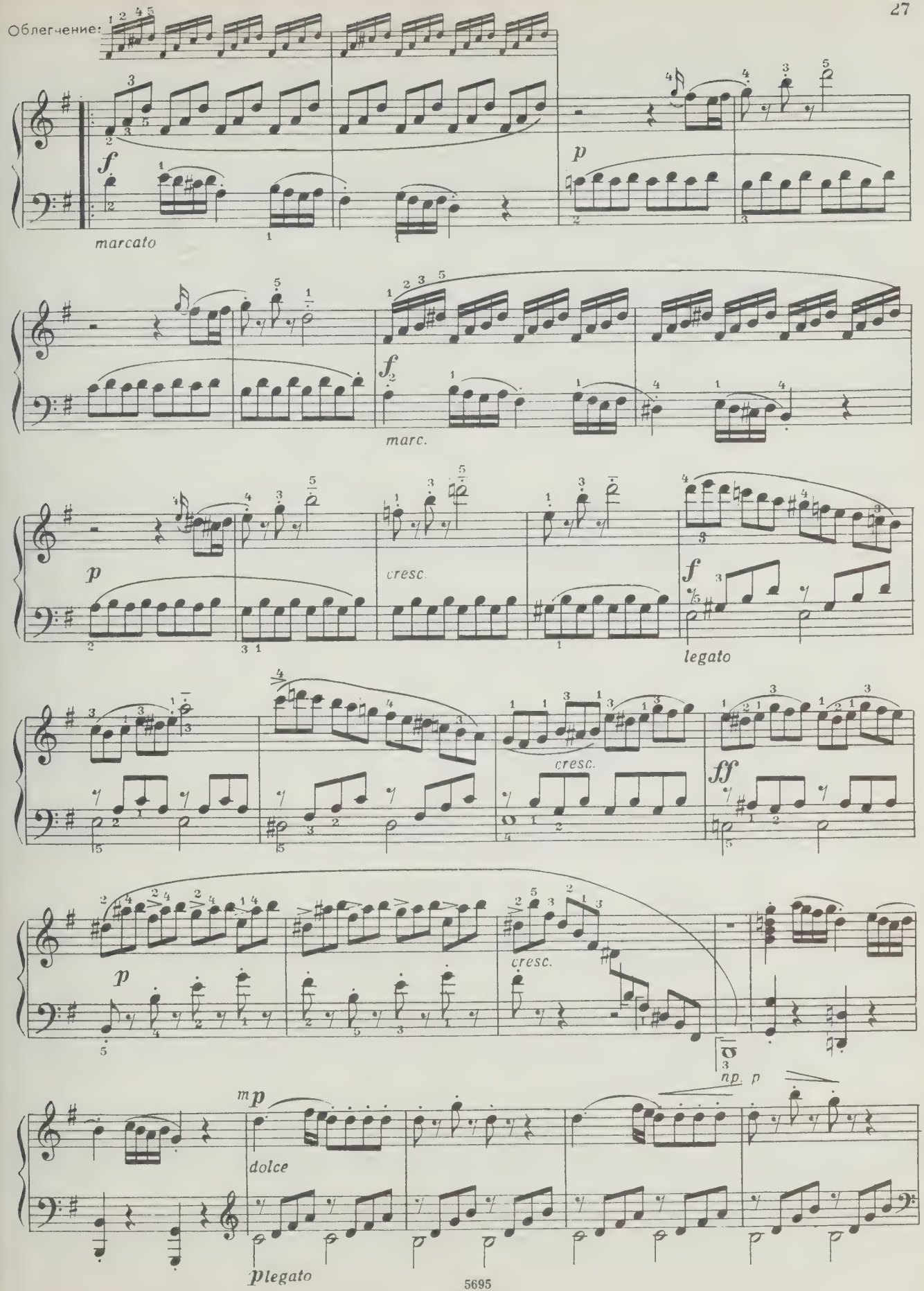
Соч. 25 № 2

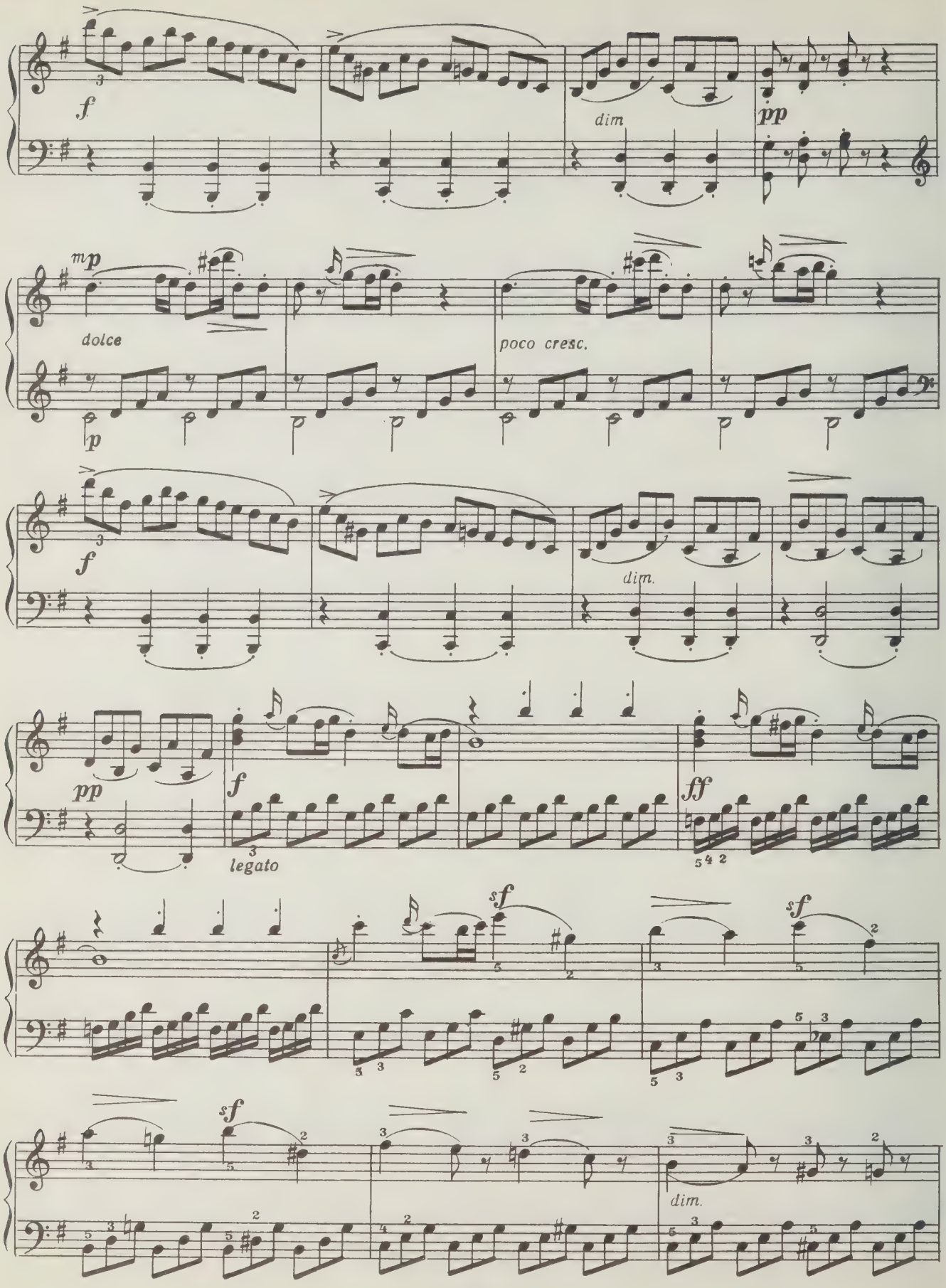
Allegro con brio ♩=152

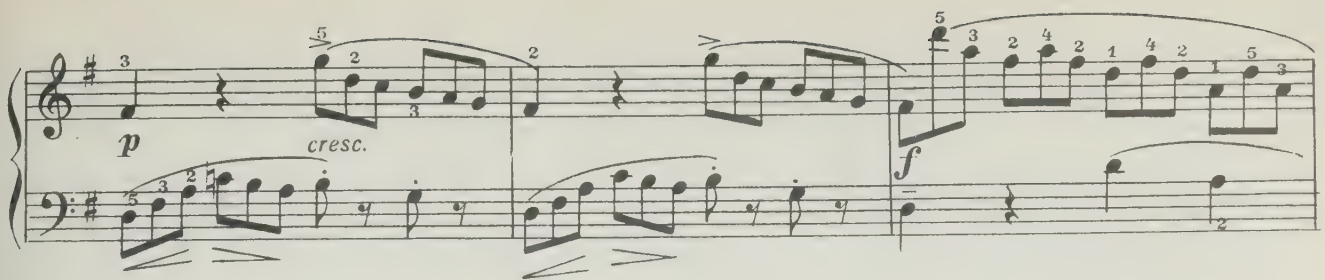


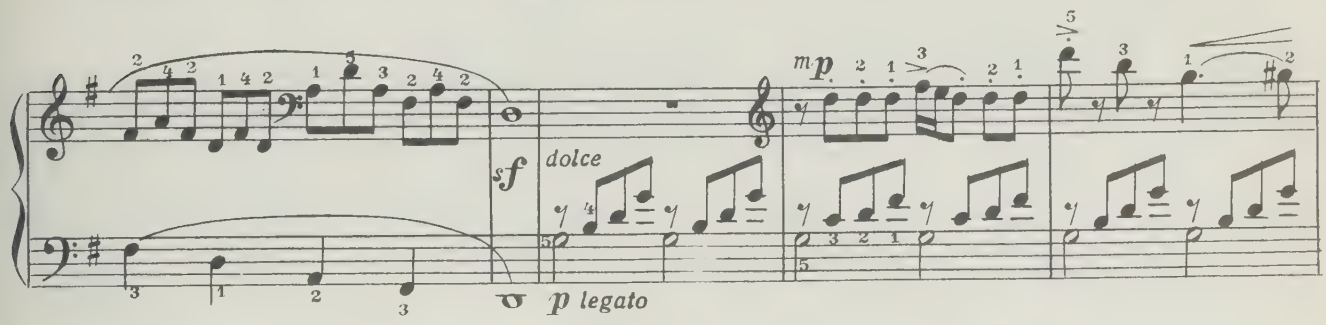

f
dim.
mf
dim.
mp
dim.
p
cresc.
f
dolce
p legato
mp
p
sf
p
sf
sf
cresc.
sf
sf
cresc

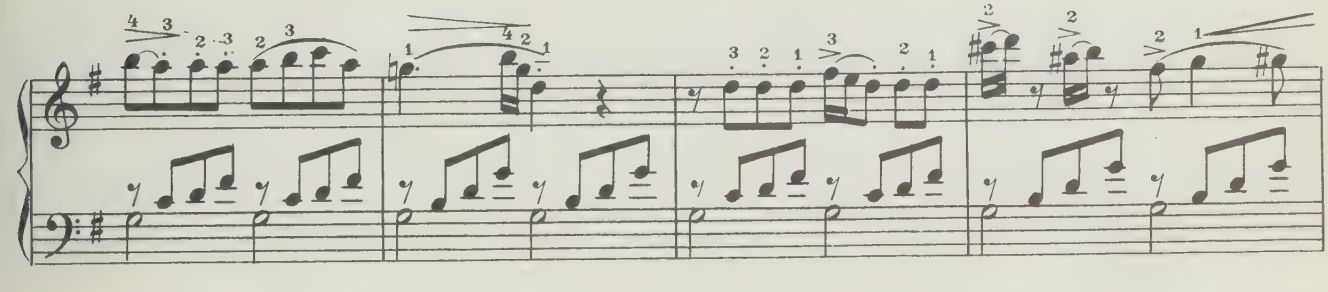

tr
f
pp
f
cresc.
ff
dim.
p
pp
f

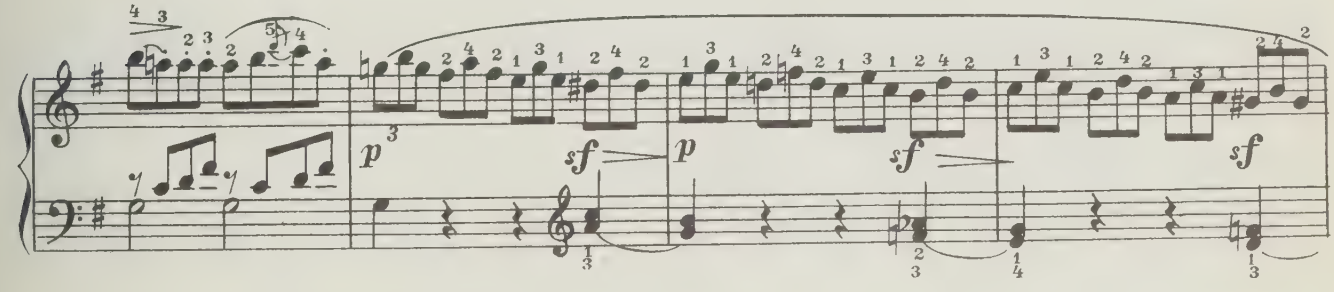

Облегчение:
marcato
marc.
cresc.
legato
cresc.
cresc.
np. p
dolce
plegato

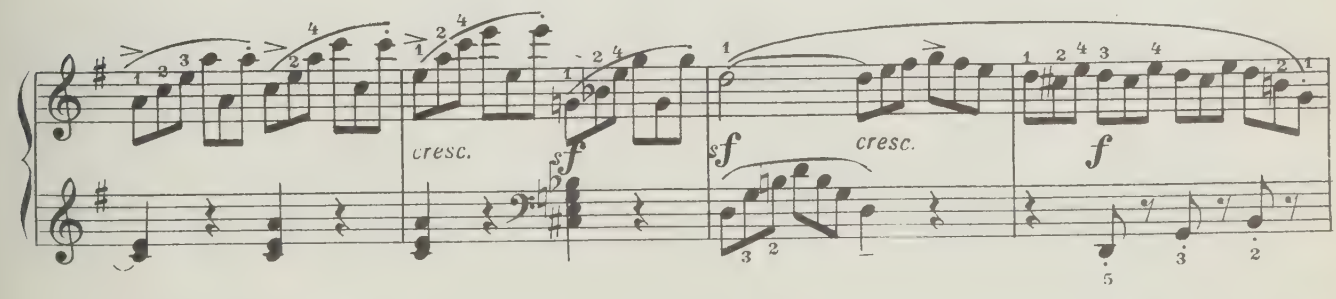

f
dim
pp
mp
dolce
p
poco cresc.
f
dim.
pp
f
legato
ff
sf
sf
sf
dim.

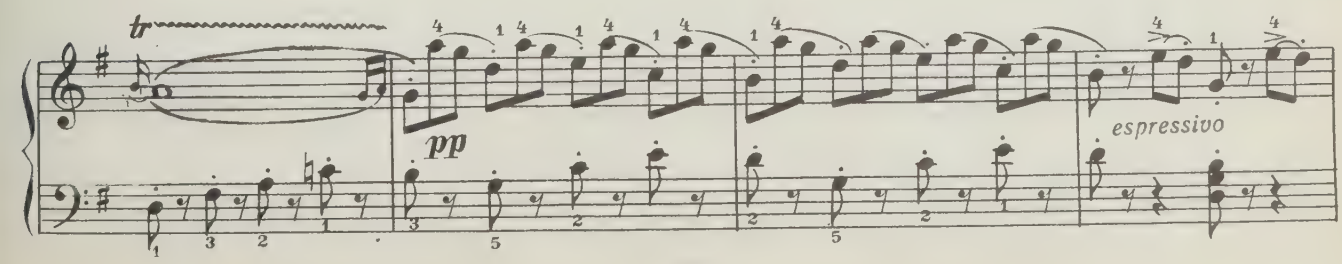

p
cresc.
f

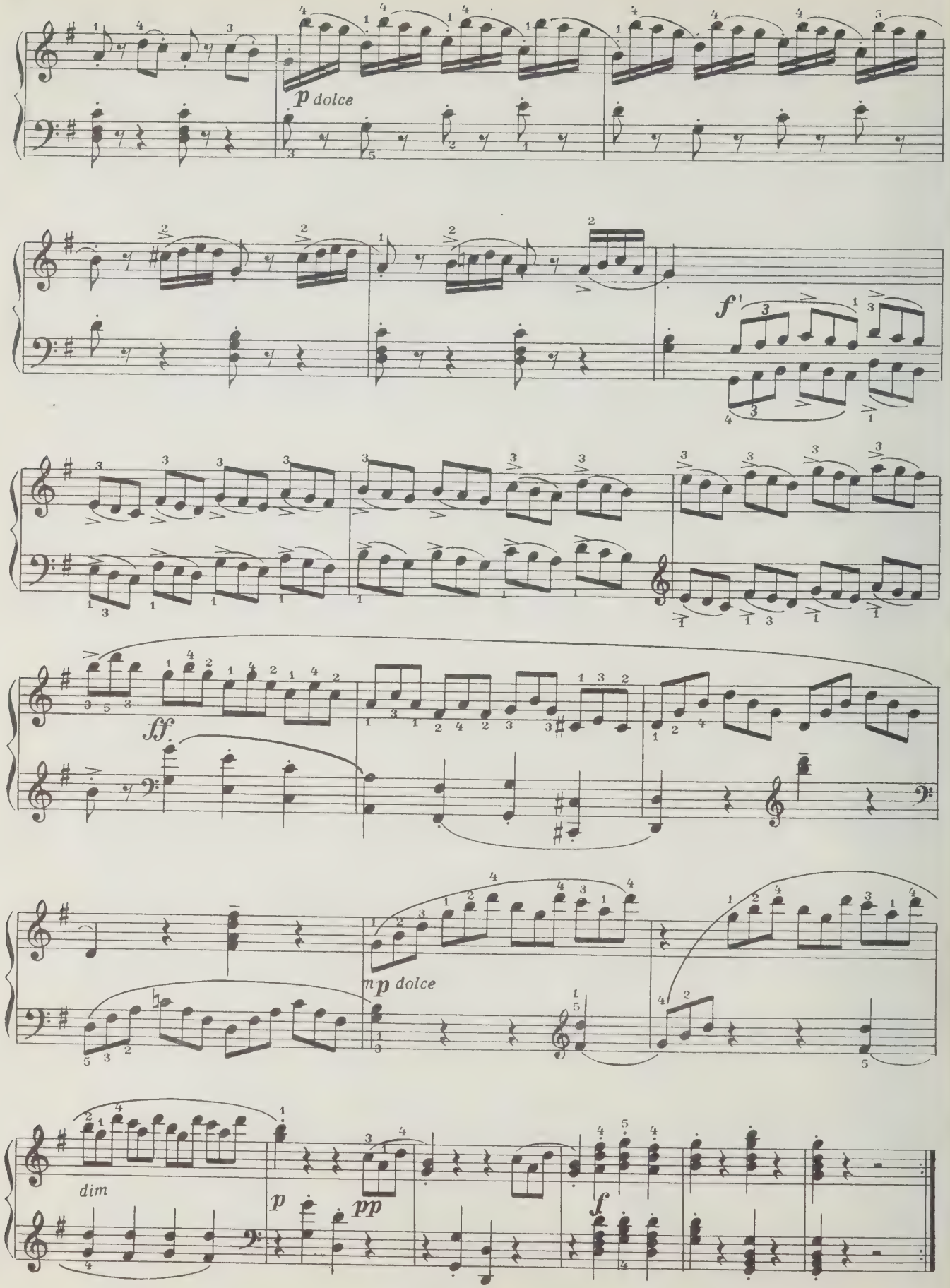

sf
dolce
mp
p legato




p
sf
p
sf
sf

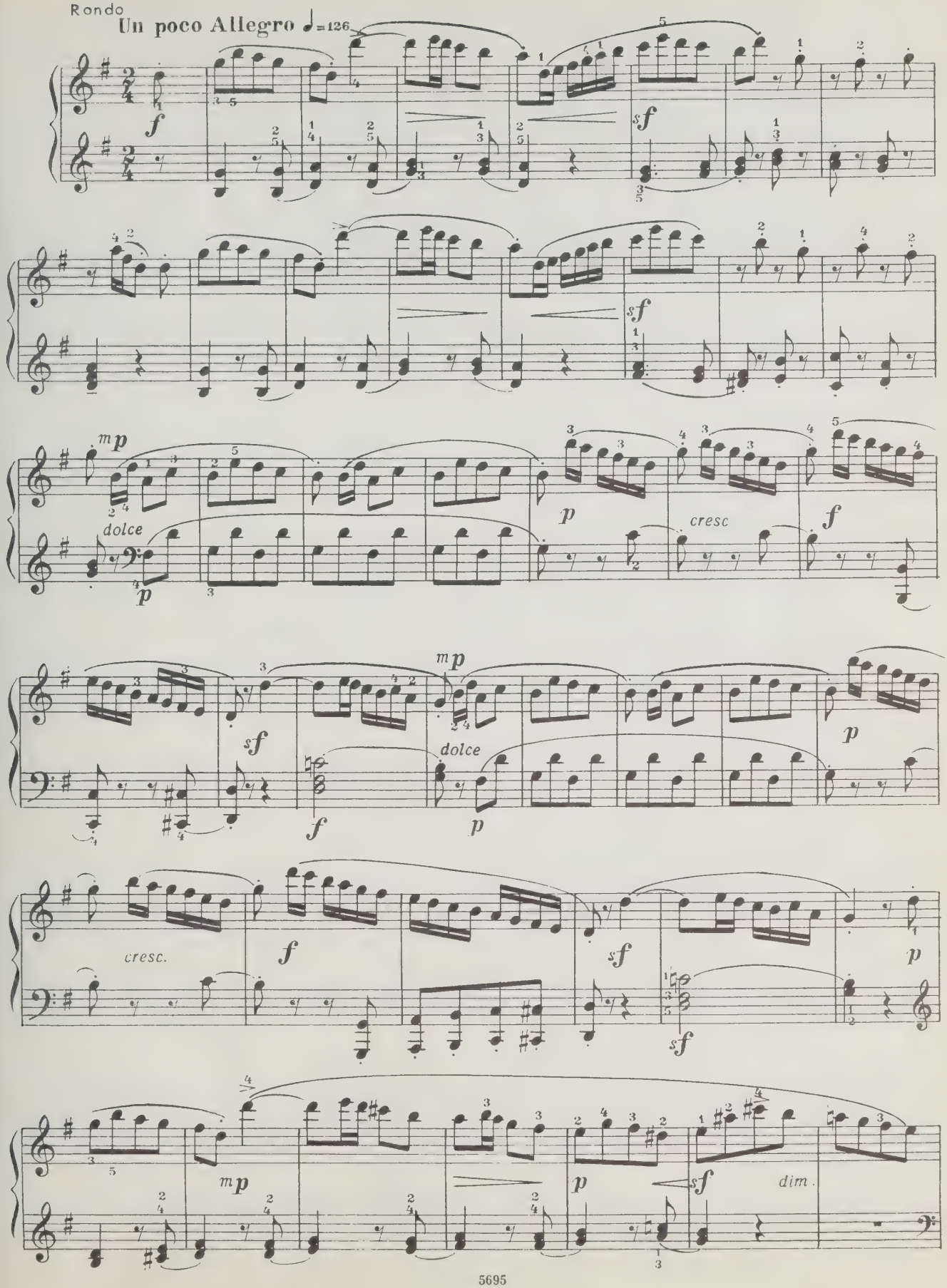

cresc.
sf
sf
cresc.
f

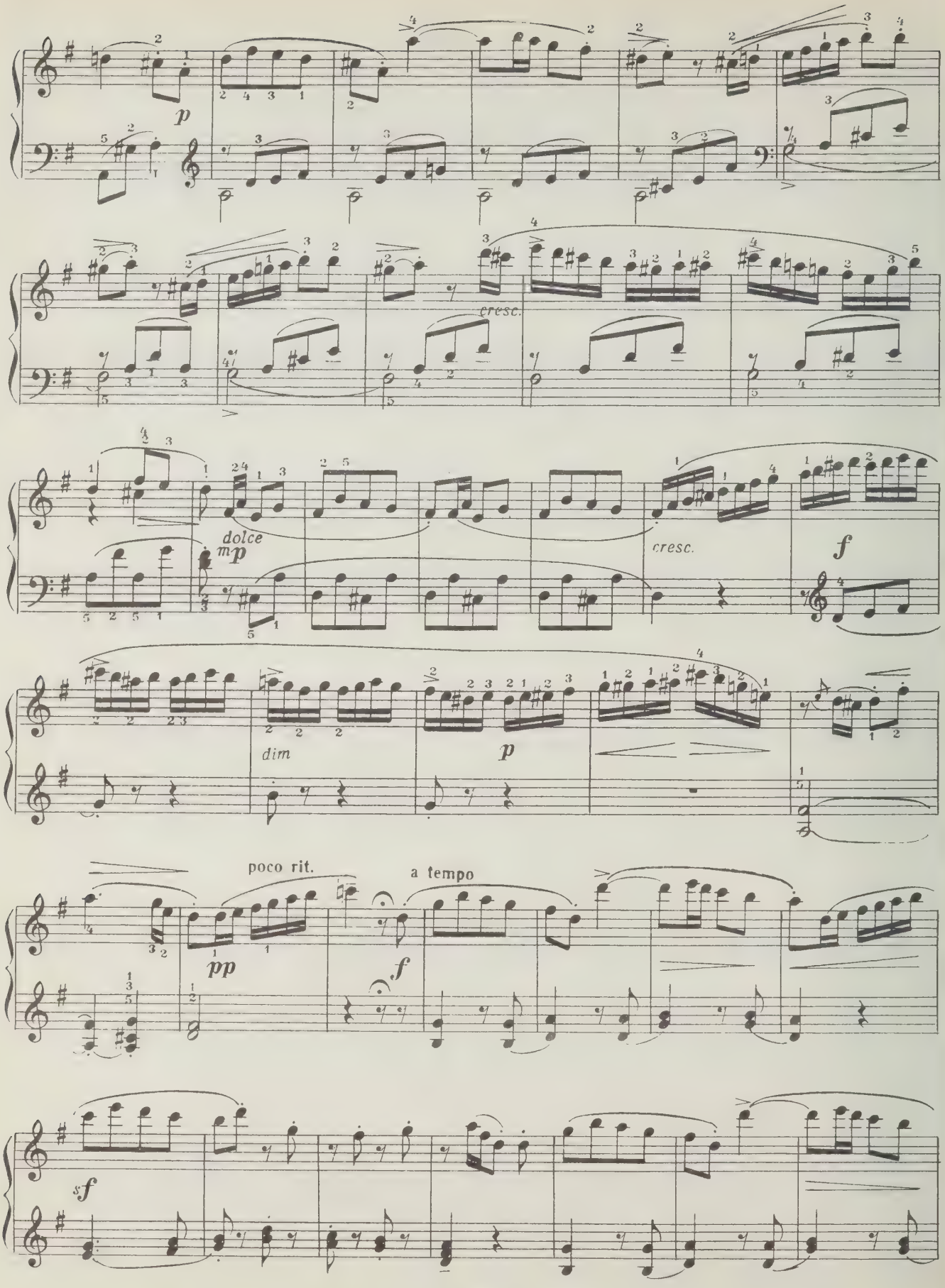

tr
pp
espressivo

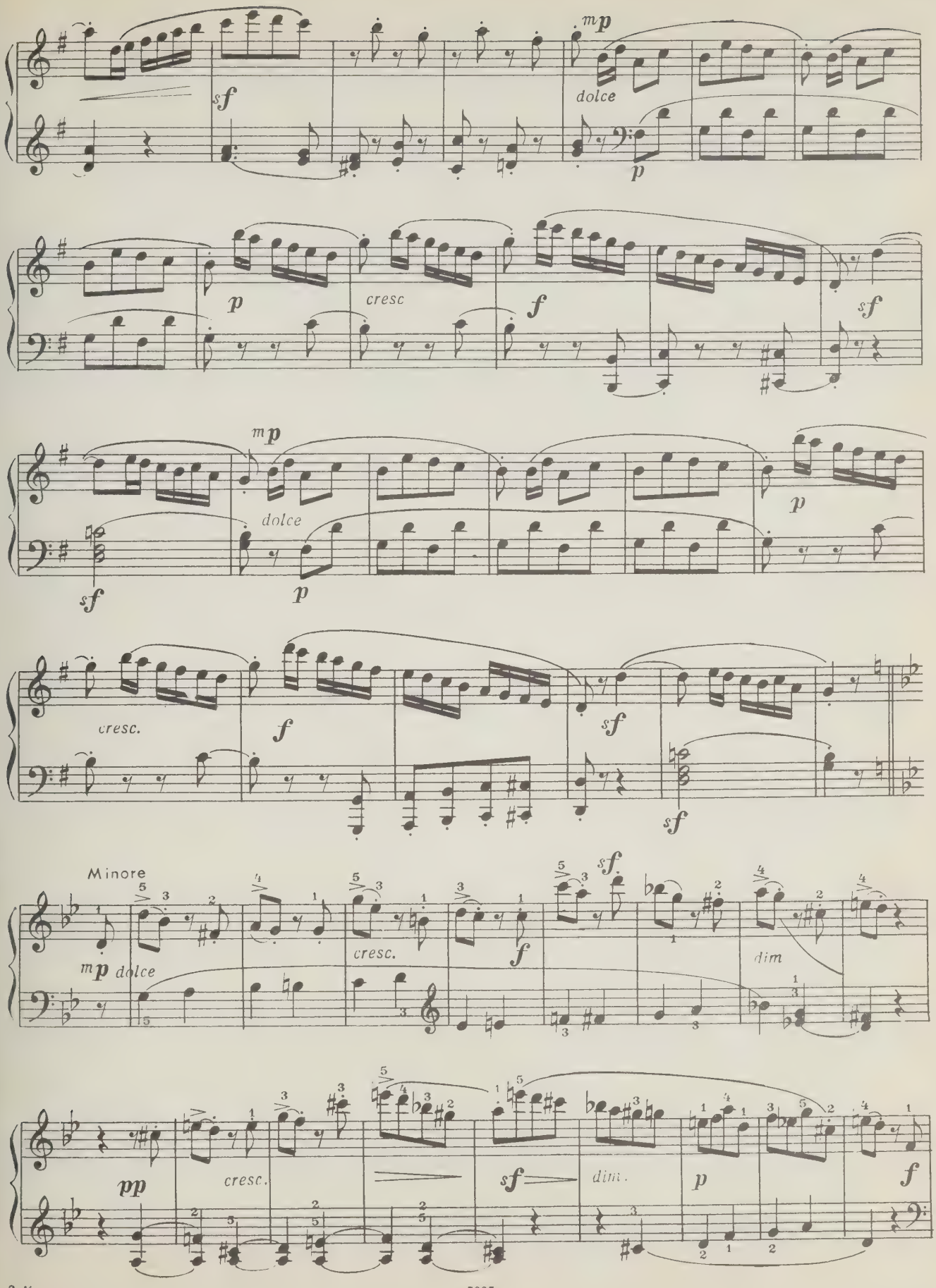

p dolce
f
ff.
mp dolce
dim
p
pp
f

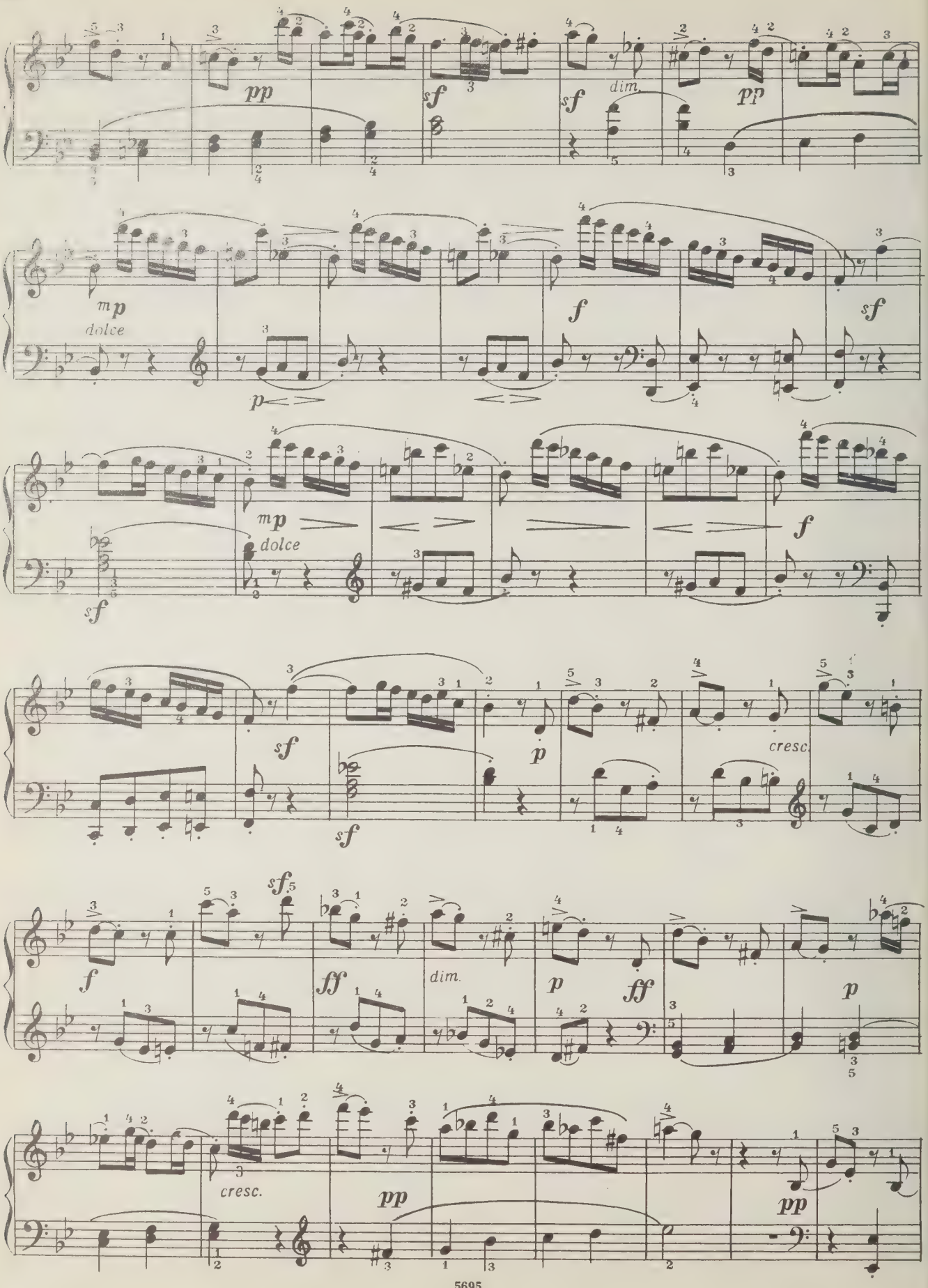
Rondo

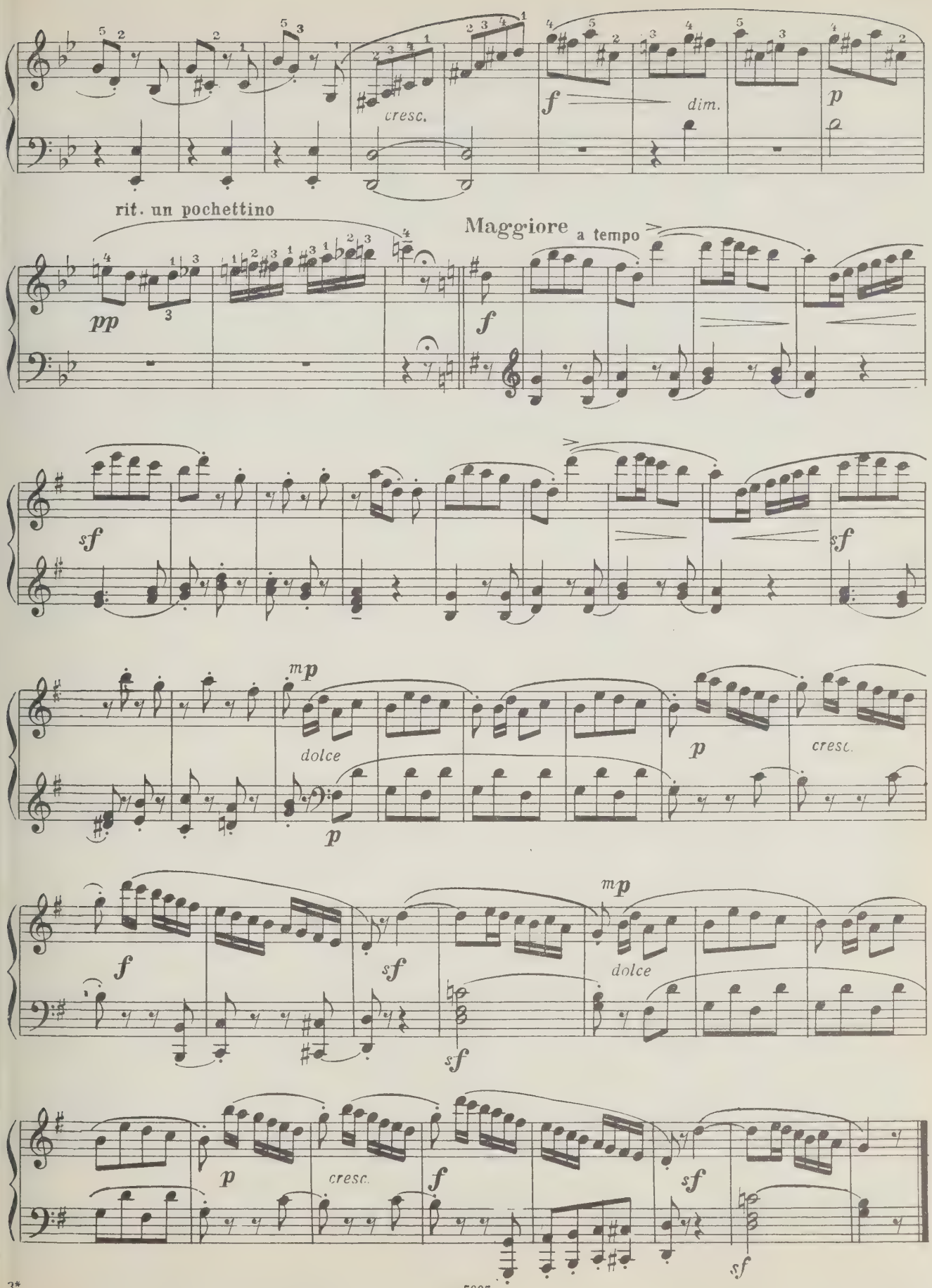
Un poco Allegro ♩=126




p
cresc.
dolce
mp
cresc.
f
dim
p
poco rit.
a tempo
pp
f
sf


mp
dolce
sf
p
cresc
f
sf
mp
dolce
sf
p
p
cresc.
f
sf
sf
Minore
mp dolce
cresc.
f
sf
dim
pp
cresc.
sf
dim.
p
f


pp
sf
sf
dim.
pp
mp
dolce
p
f
sf
mp
dolce
f
sf
sf
p
cresc.
sf
f
sf
ff
dim.
p
ff
p
cresc.
pp
pp

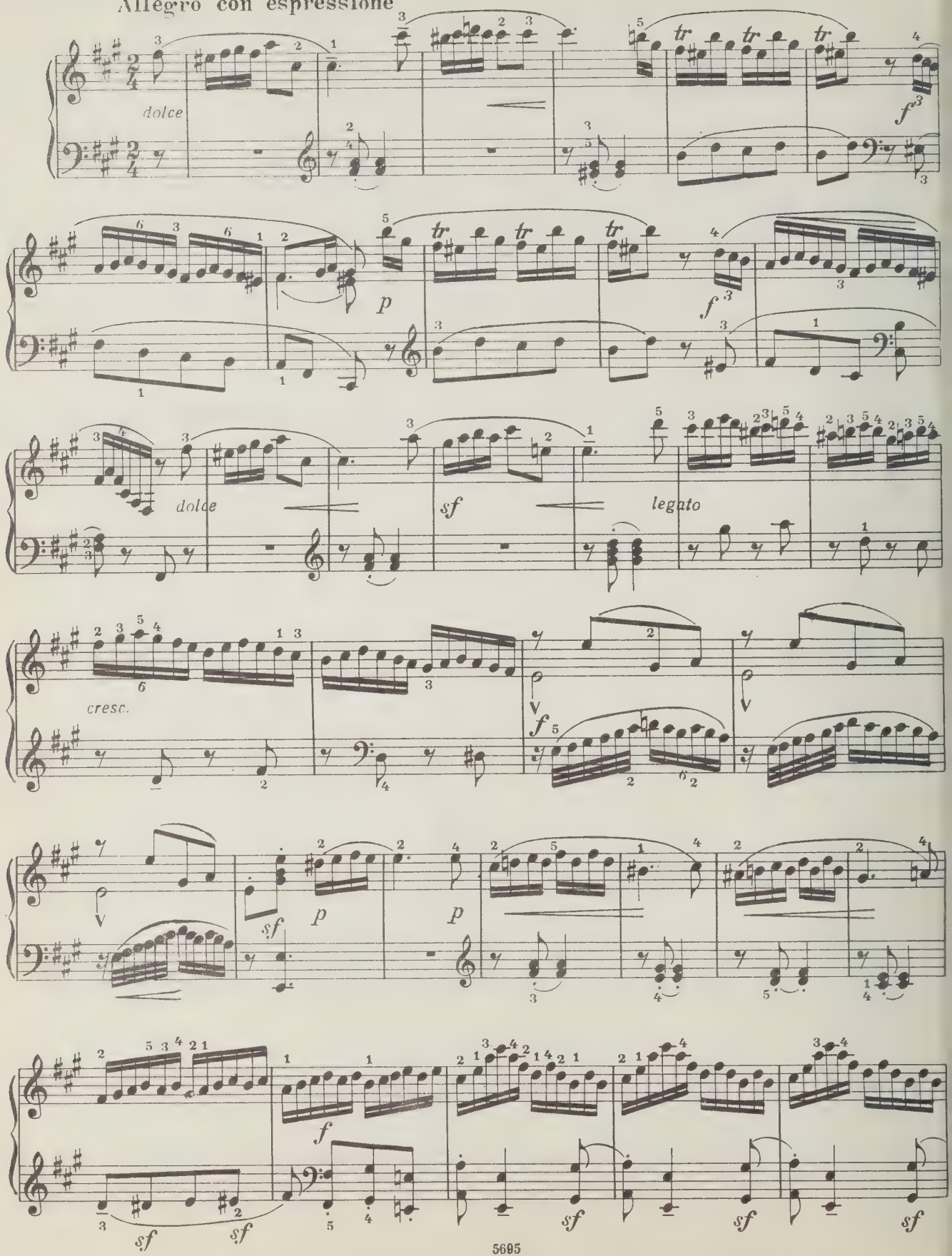

cresc.
f
dim.
p
rit. un pochettino
pp
Maggiore a tempo
f
sf
sf
mp
dolce
p
p
cresc.
f
sf
sf
mp
dolce
p
cresc.
f
sf
sf

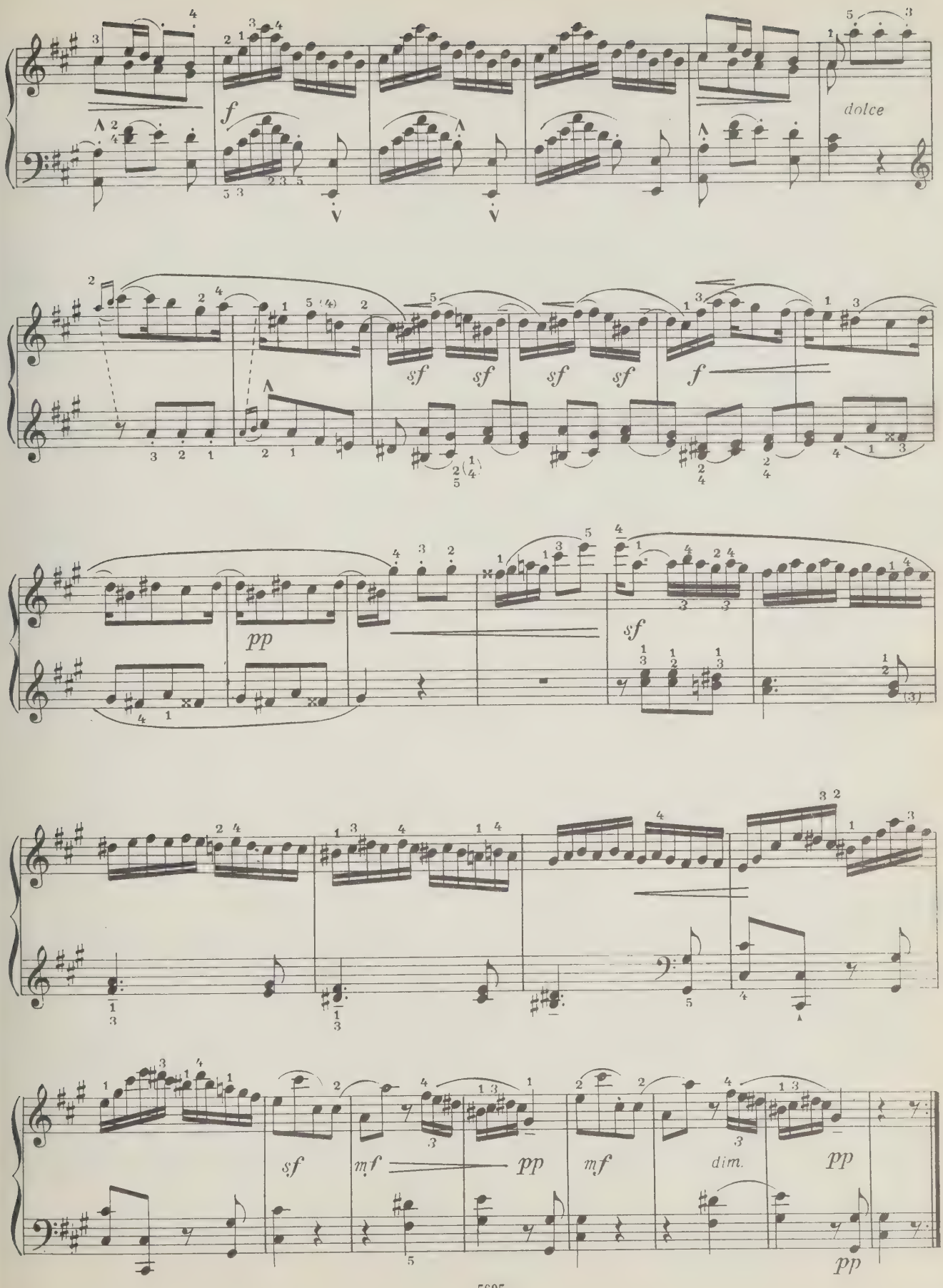
СОНАТА

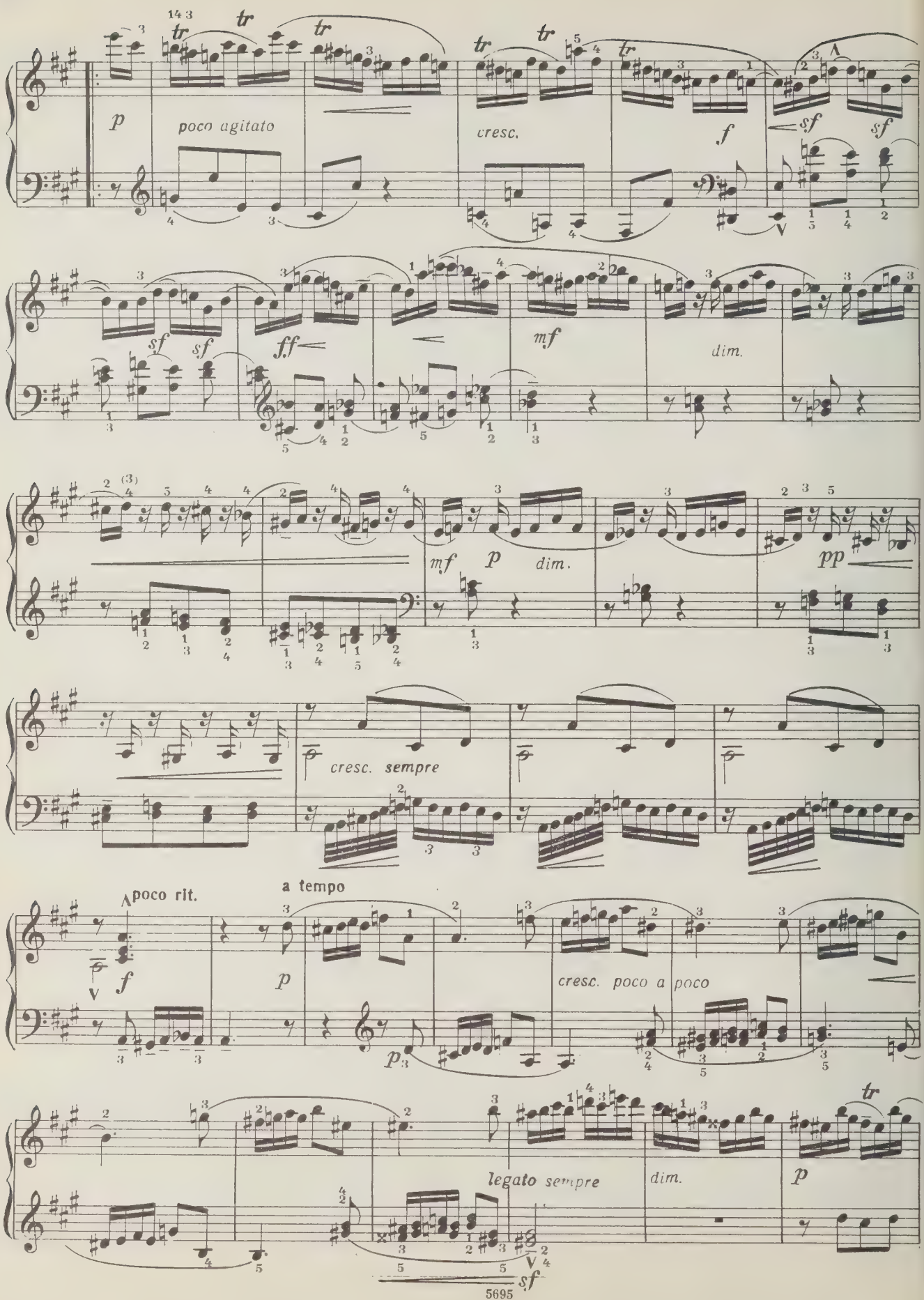
op 25 #5

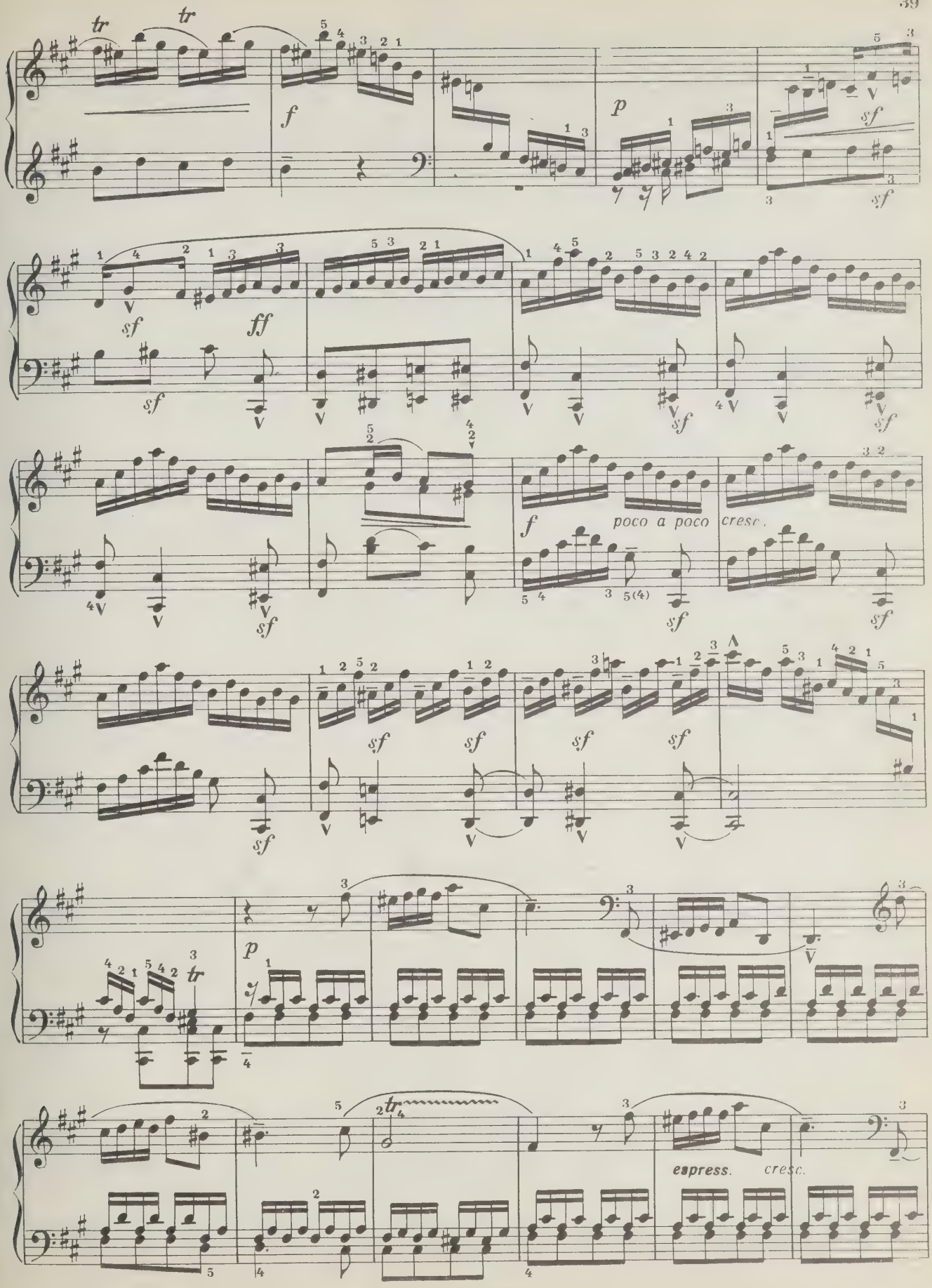
Соч. 26 № 2

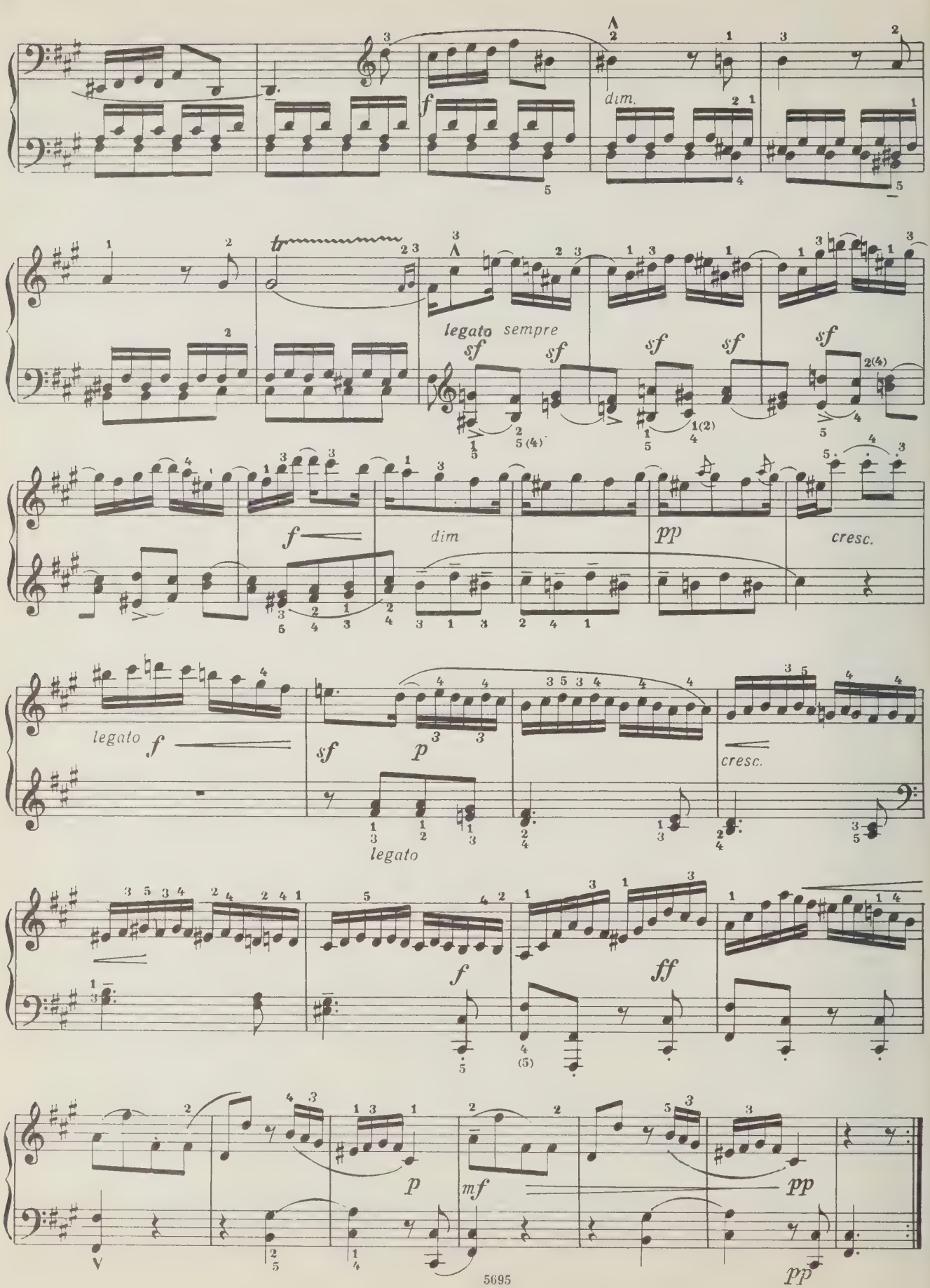
Allegro con espressione

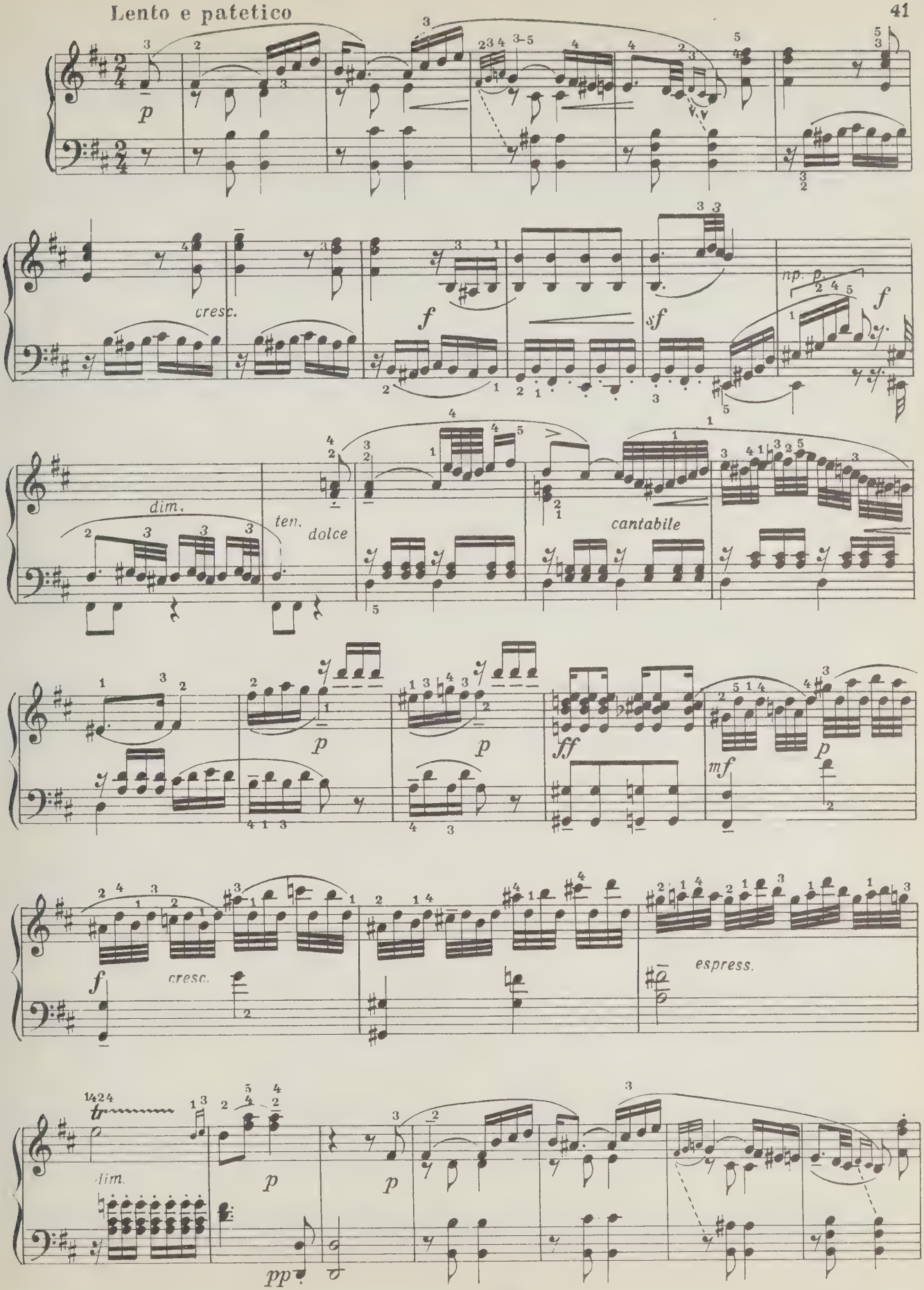


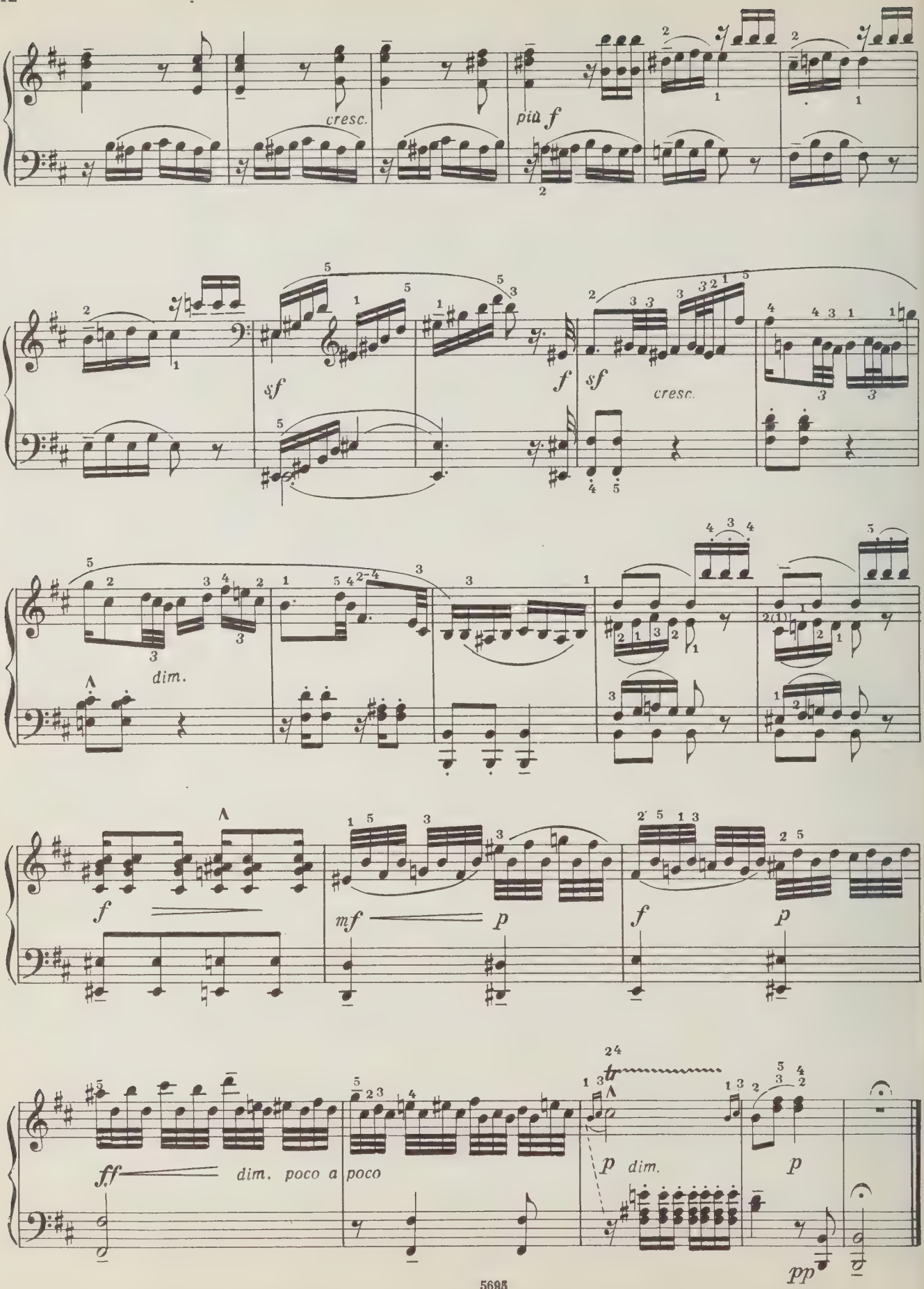

f
dolce
sf
sf
sf
sf
f
pp
sf
sf
mf
pp
mf
dim.
pp
pp

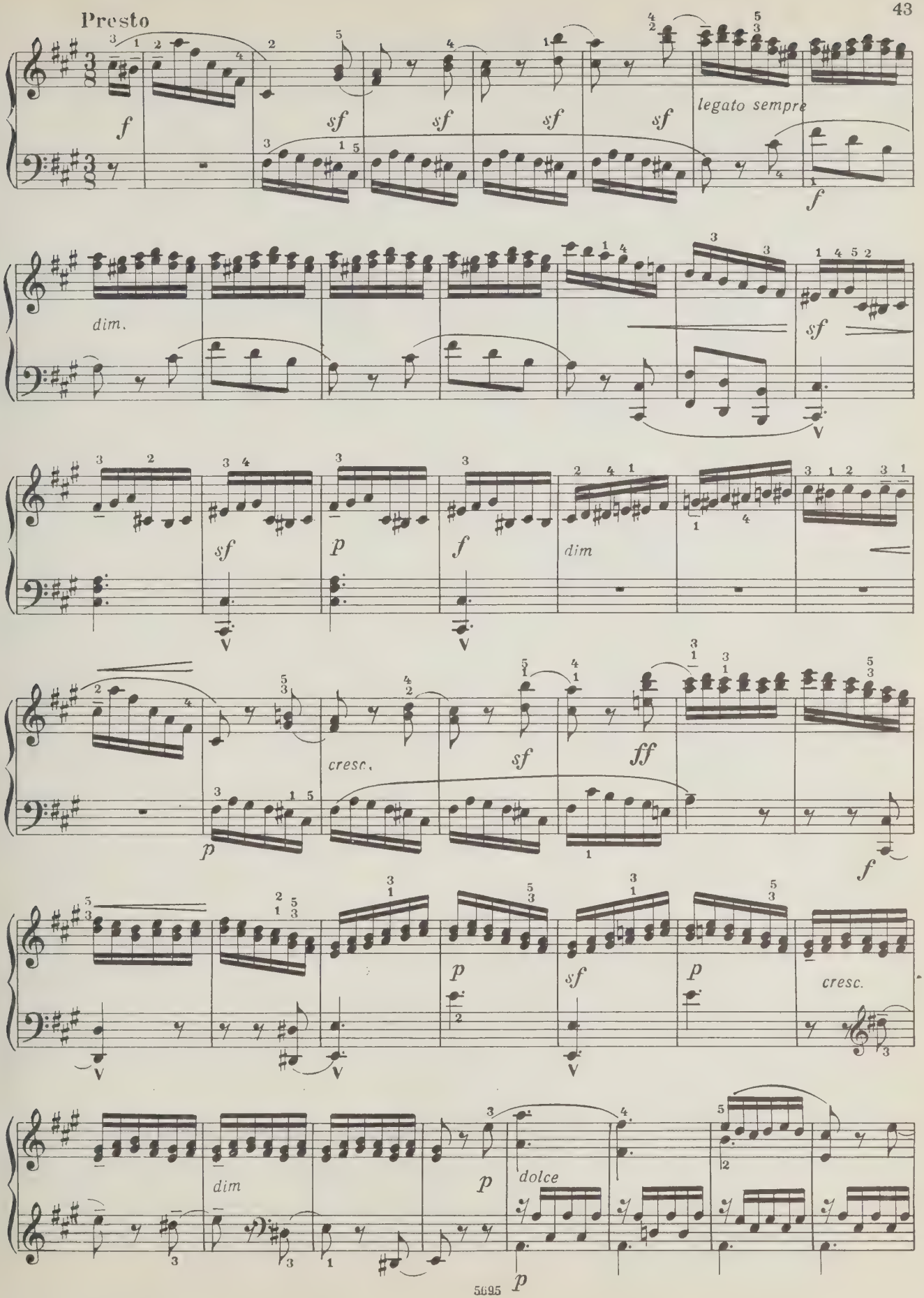

p
poco agitato
cresc.
f
sf
sf
sf
sf
ff
mf
dim.
mf
p
dim.
pp
cresc. sempre
poco rit.
a tempo
f
p
cresc. poco a poco
legato sempre
dim.
p
sf

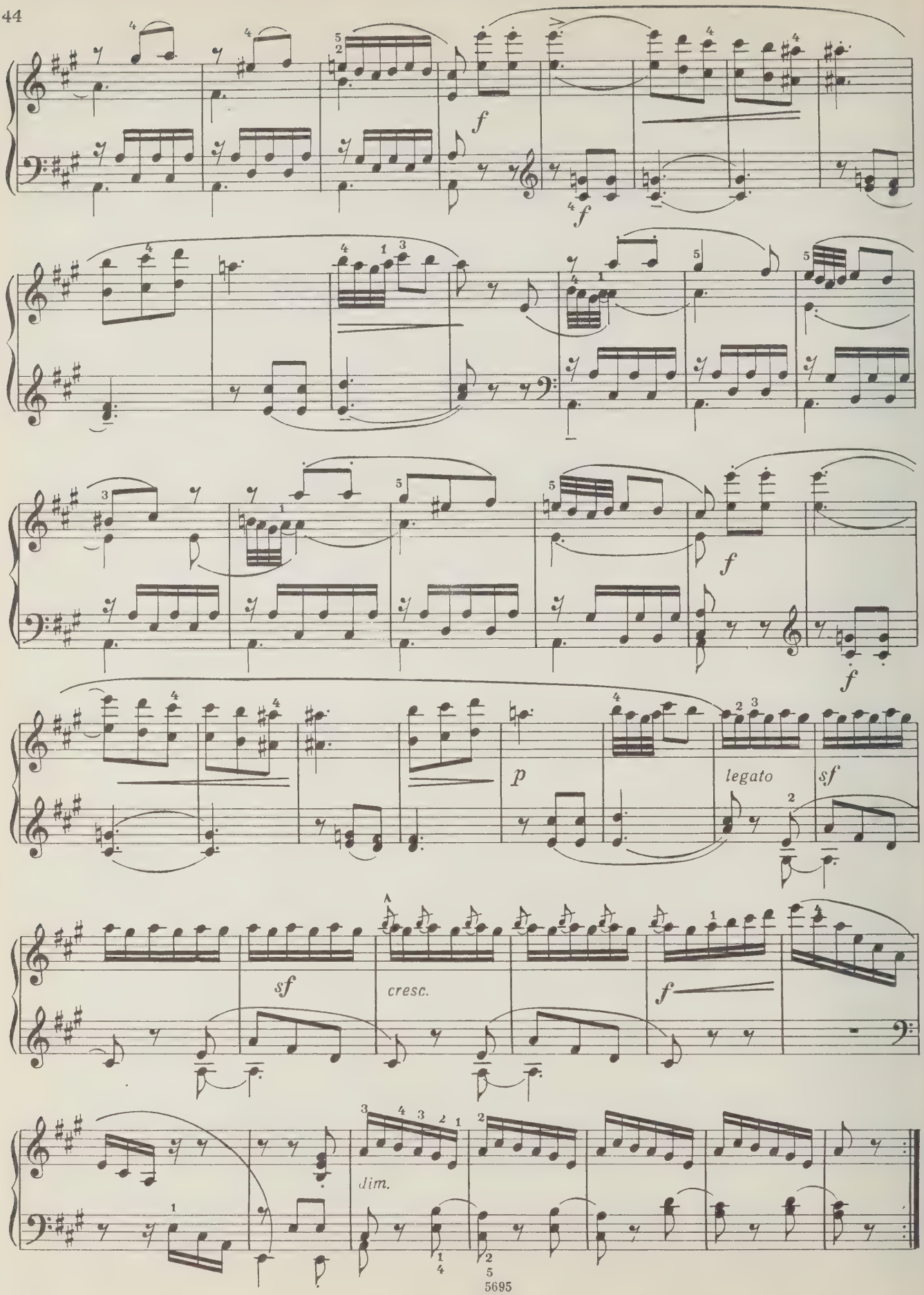

tr
tr
f
p
sf
sf
sf
ff
sf
sf
f
poco a poco
cresc.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
tr
espress.
cresc.

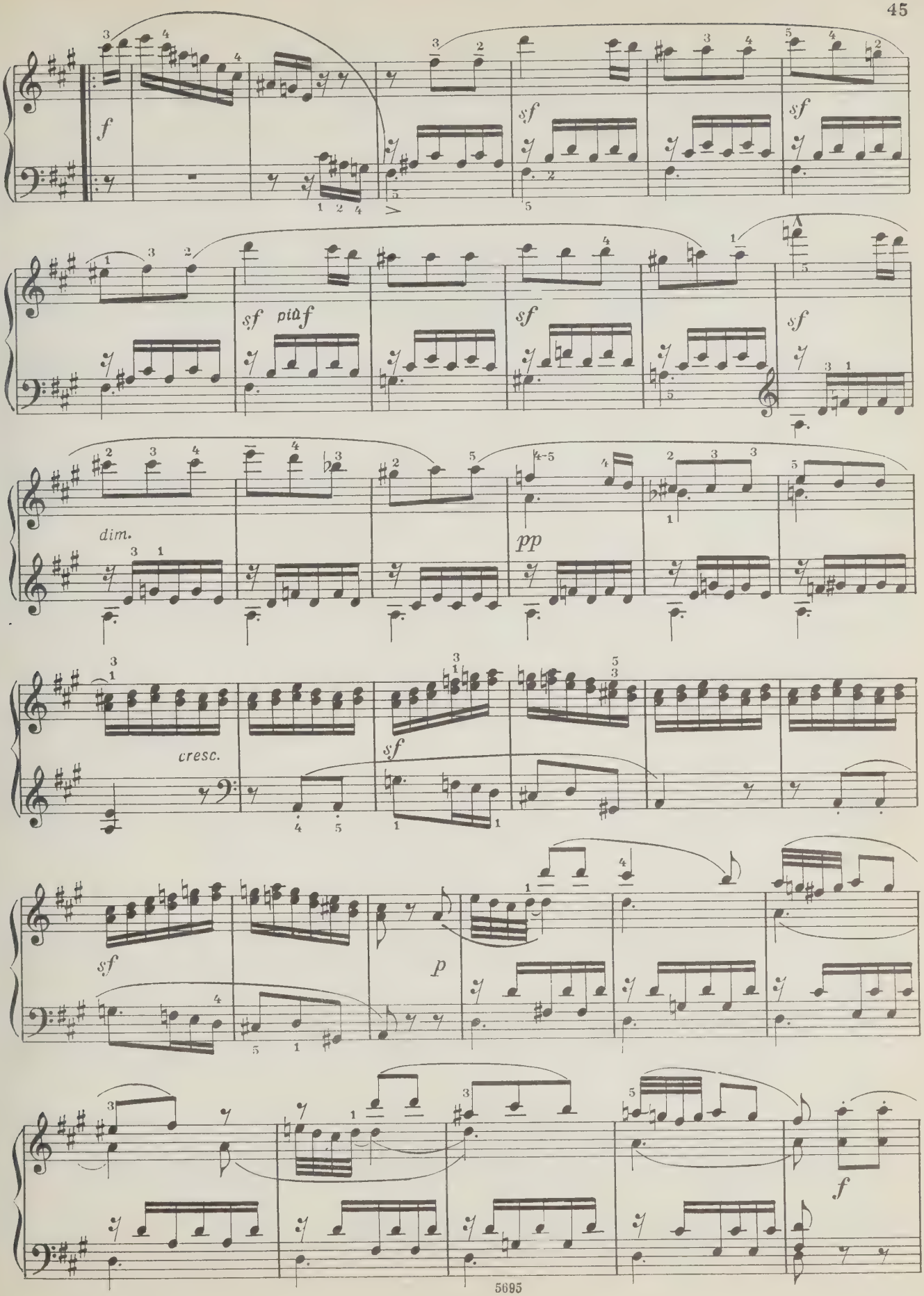

f
dim.
tr
legato sempre
sf
f
dim
pp
cresc.
legato
f
sf
p
legato
cresc.
f
ff
p
mf
pp
pp

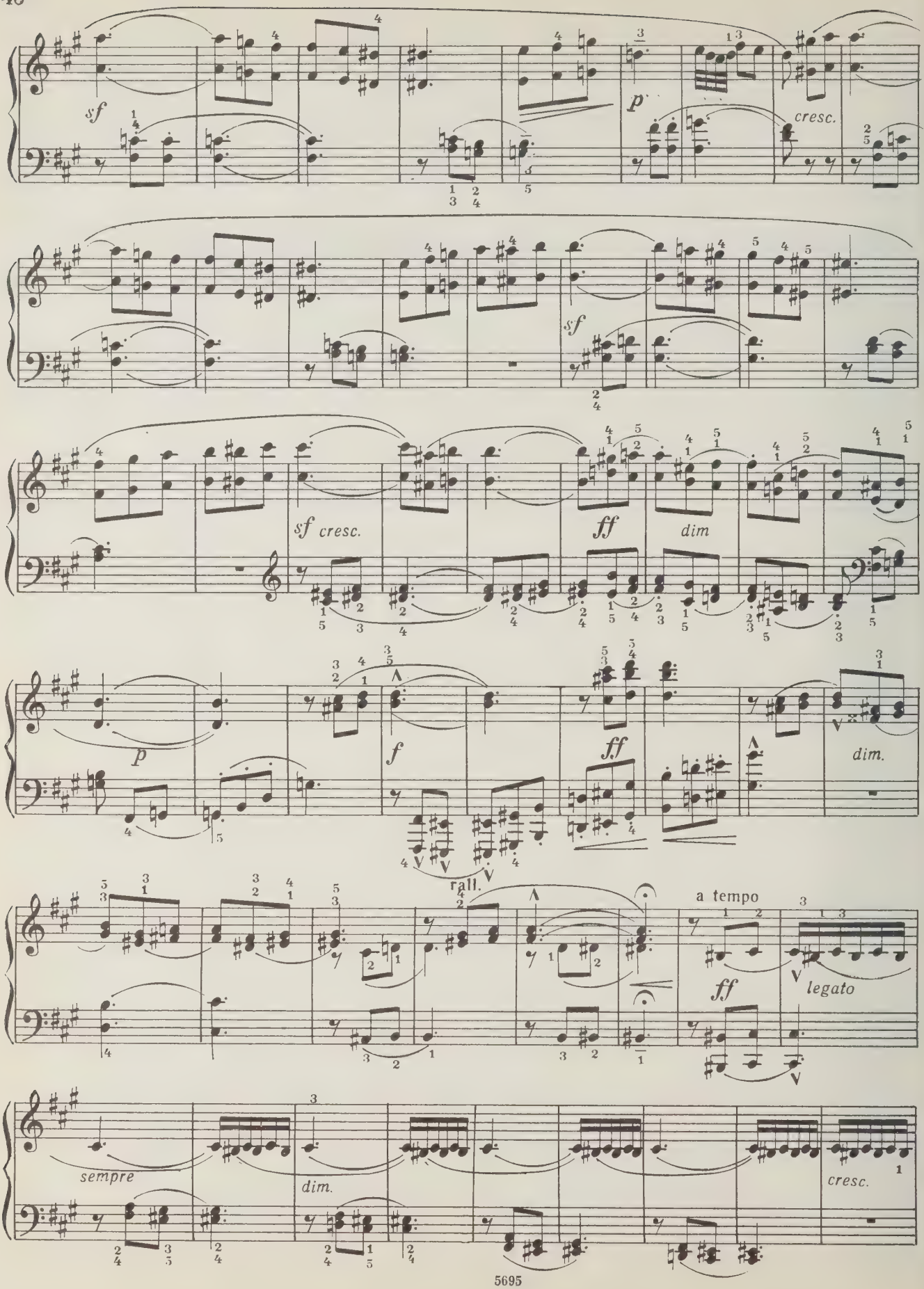

p
cresc.
f
sf
np. p.
f
dim.
ten.
dolce
cantabile
p
p
ff
mf
p
f
cresc.
espress.
tr
dim.
p
p
pp

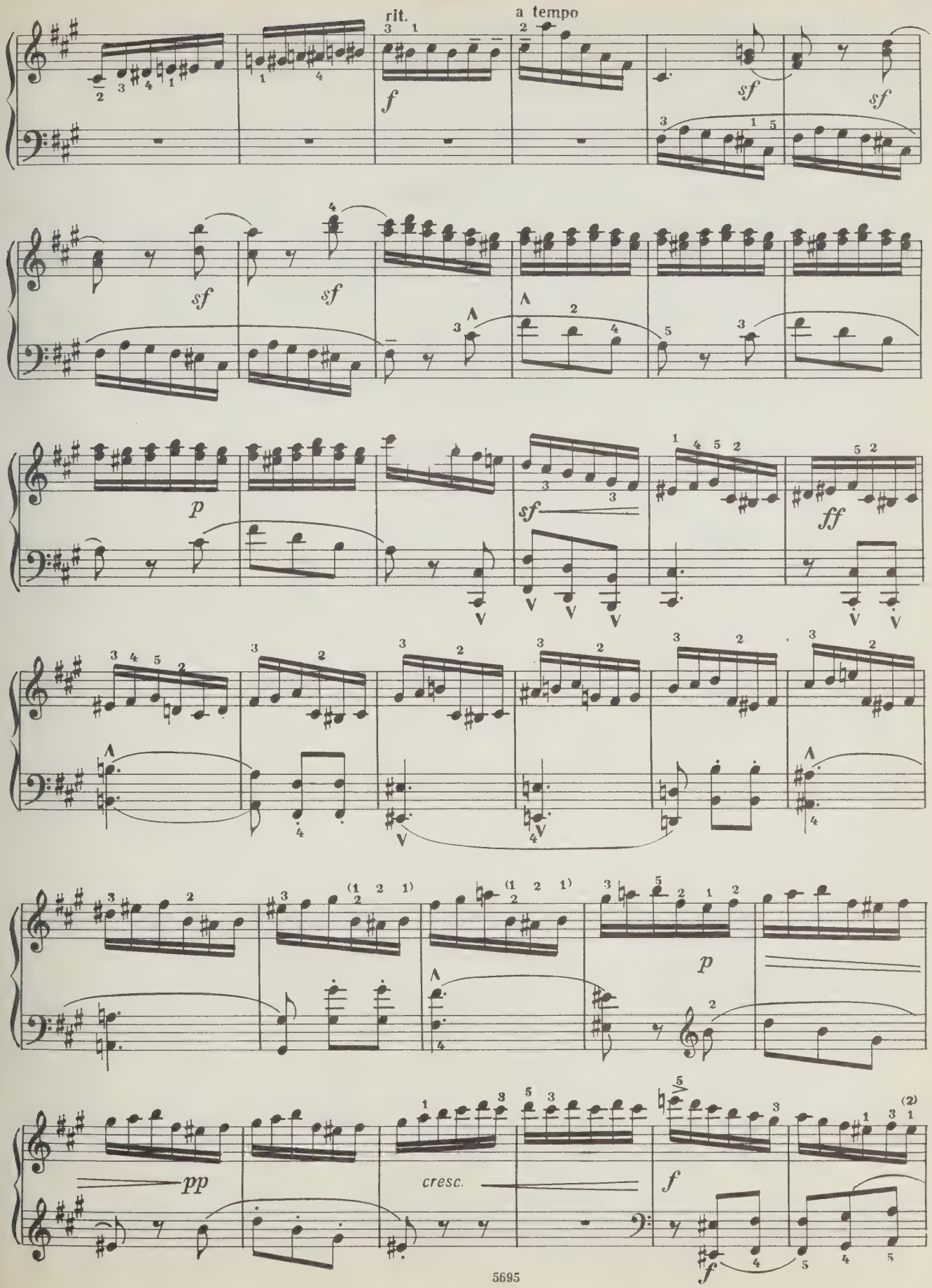

cresc.
più f
sf
f
sf
cresc.
dim.
f
mf
p
f
p
ff
dim. poco a poco
p dim.
p
pp

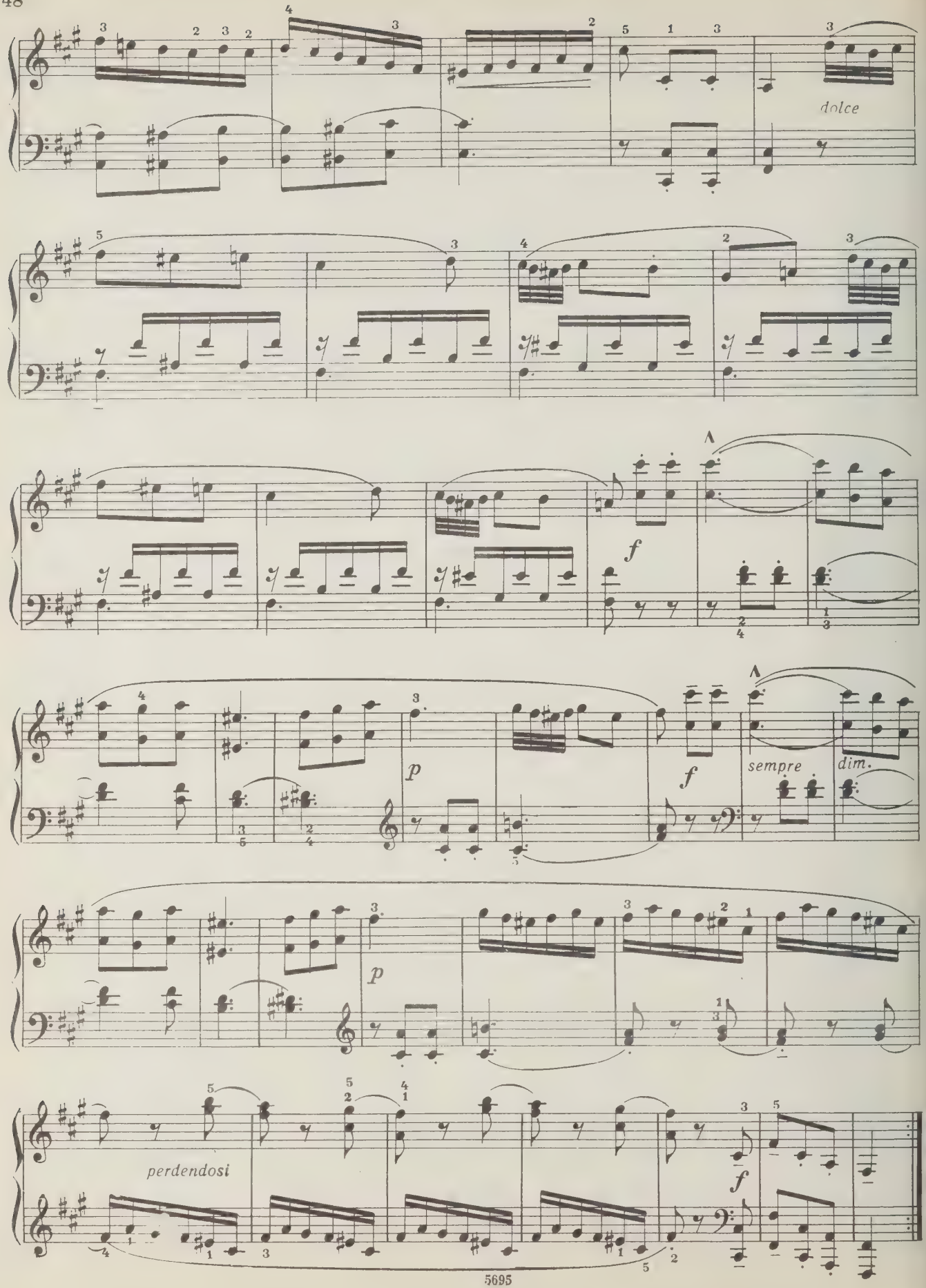

Presto
f
sf
sf
sf
sf
legato sempre
f
dim.
sf
sf
p
f
dim
cresc.
sf
ff
f
p
sf
p
cresc.
dim
p
dolce
p


f
f
f
f
p
legato
sf
sf
cresc.
f
dim.


f
sf
sf
sf
più f
sf
sf
dim.
pp
cresc.
sf
sf
p
f


sf
p
cresc.
sf
sf cresc.
ff
dim
p
f
ff
dim.
rall.
a tempo
ff
legato
sempre
dim.
cresc.

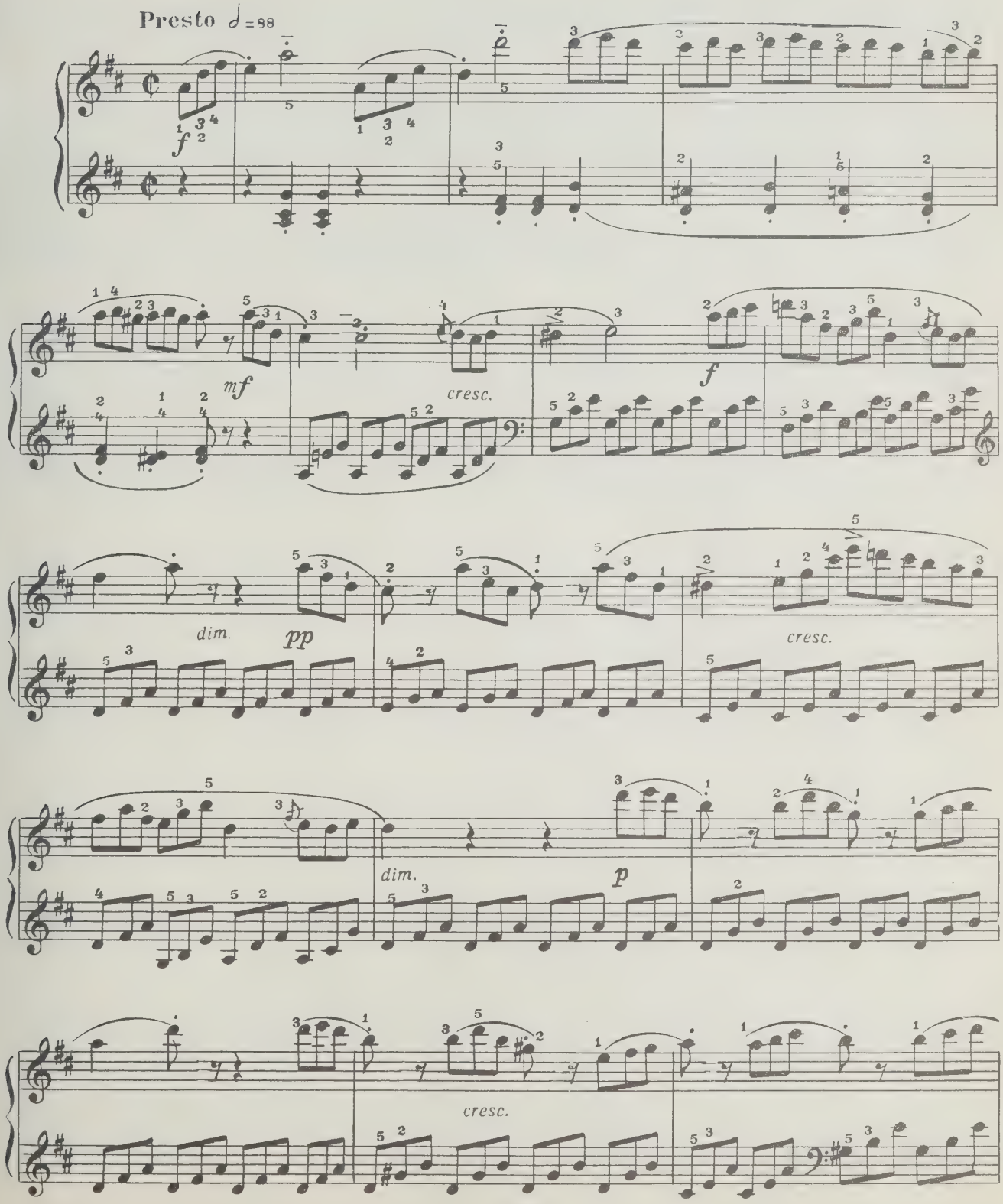

rit.
a tempo
f
sf
sf
sf
sf
sf
p
sf
ff
p
pp
cresc.
f
f

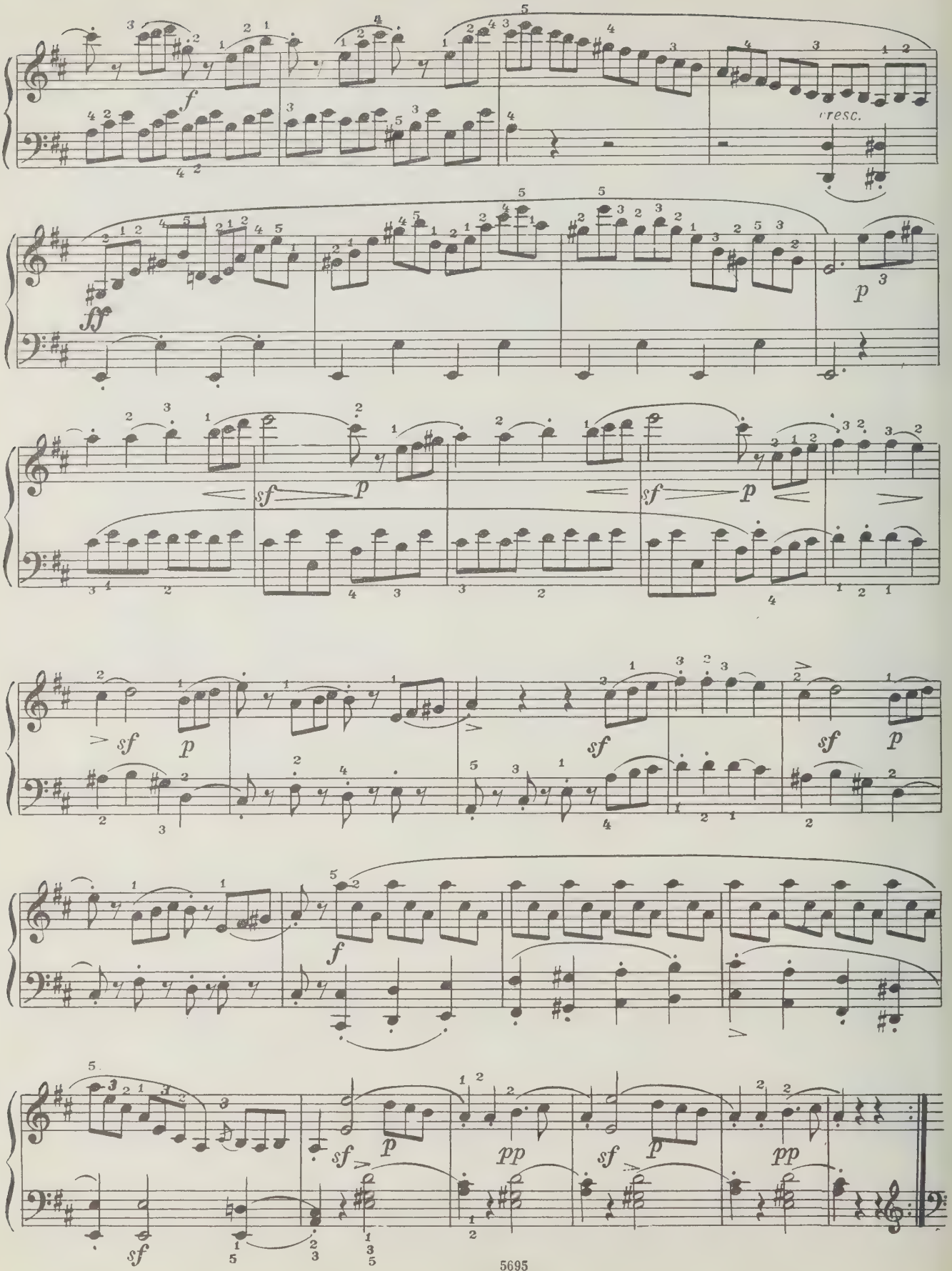

dolce
f
p
f
sempre
dim.
p
perdendosi
f

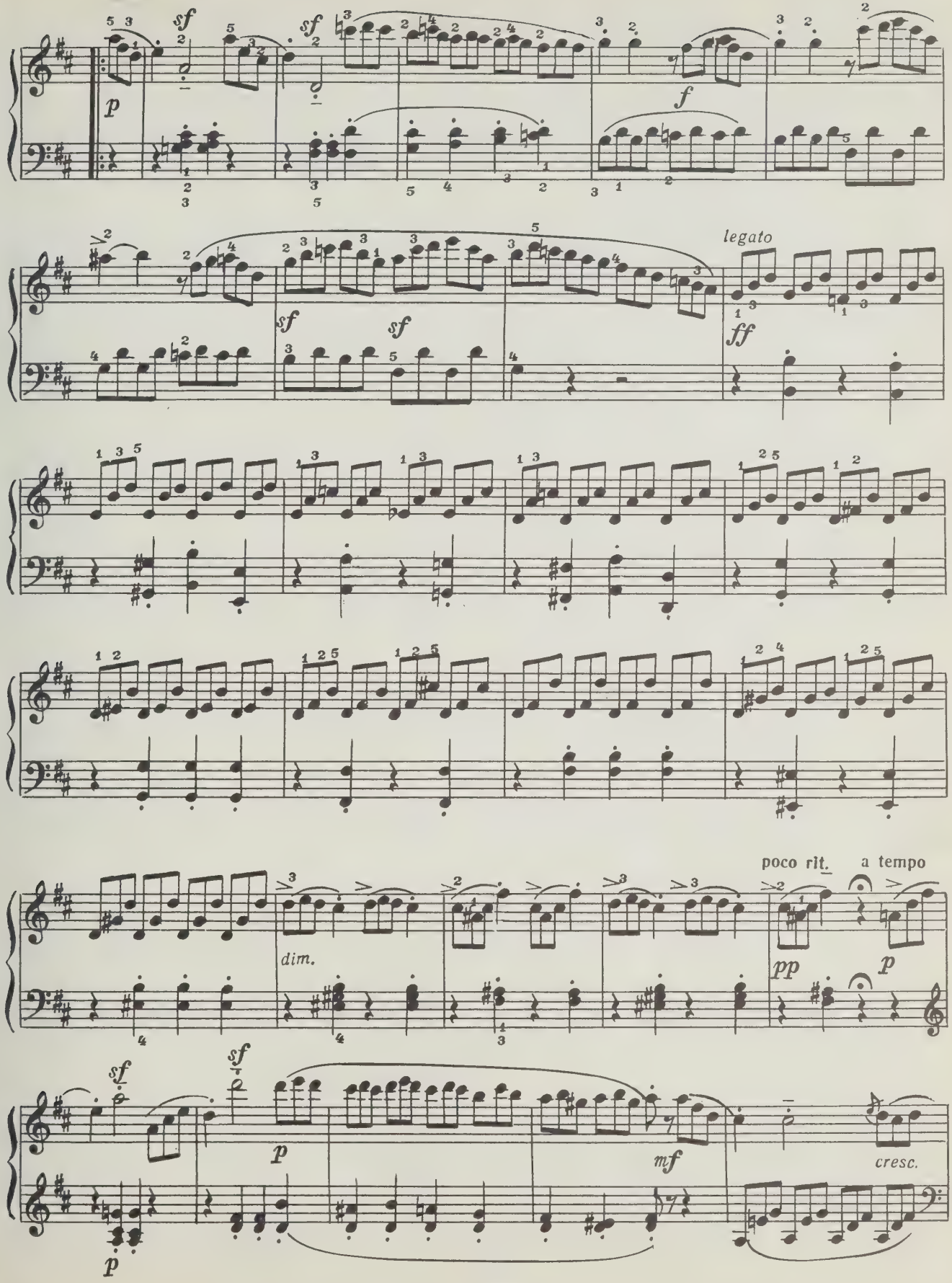
СОНАТА

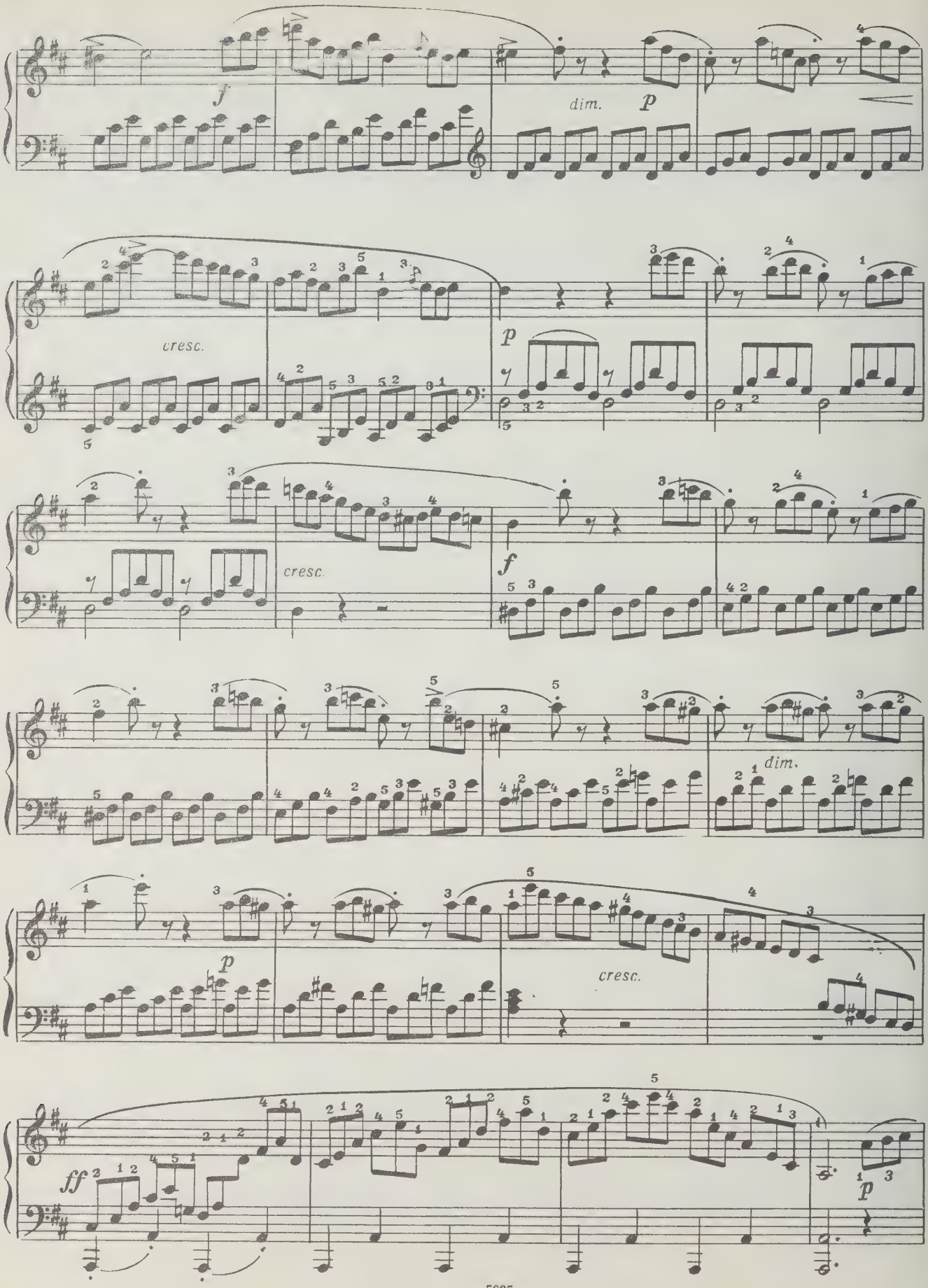
op. 54 № 6

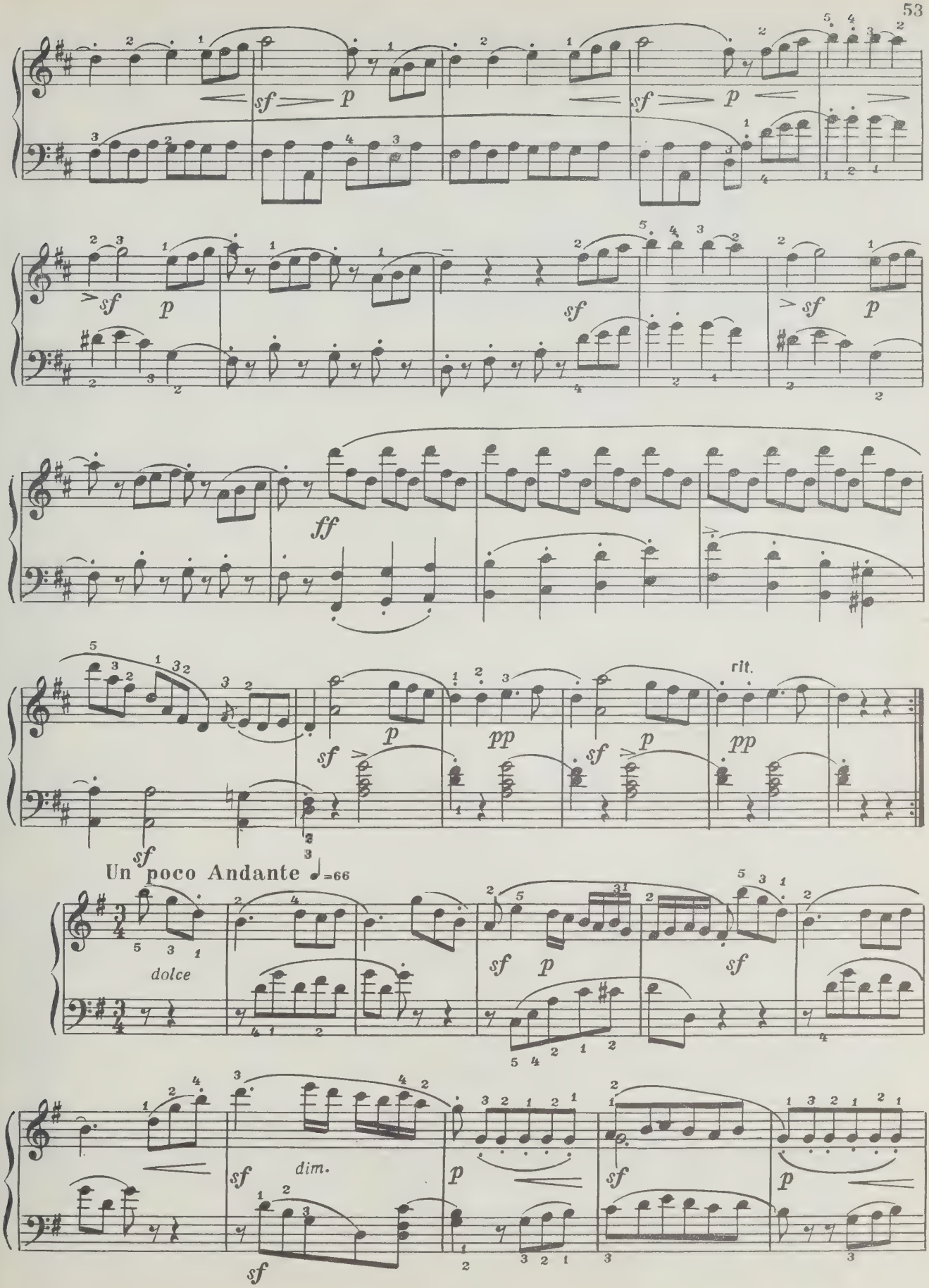
Соч. 26 № 3

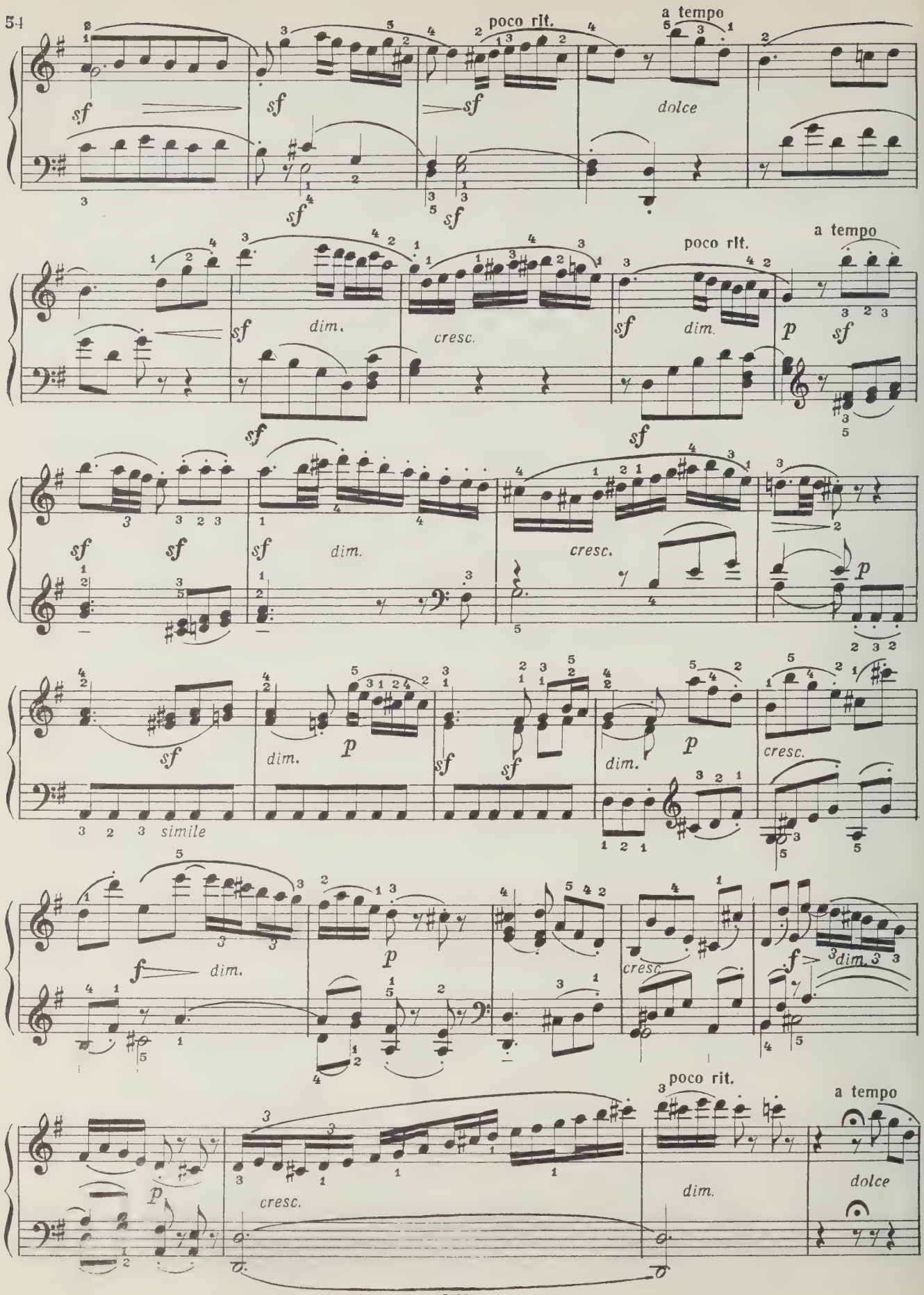


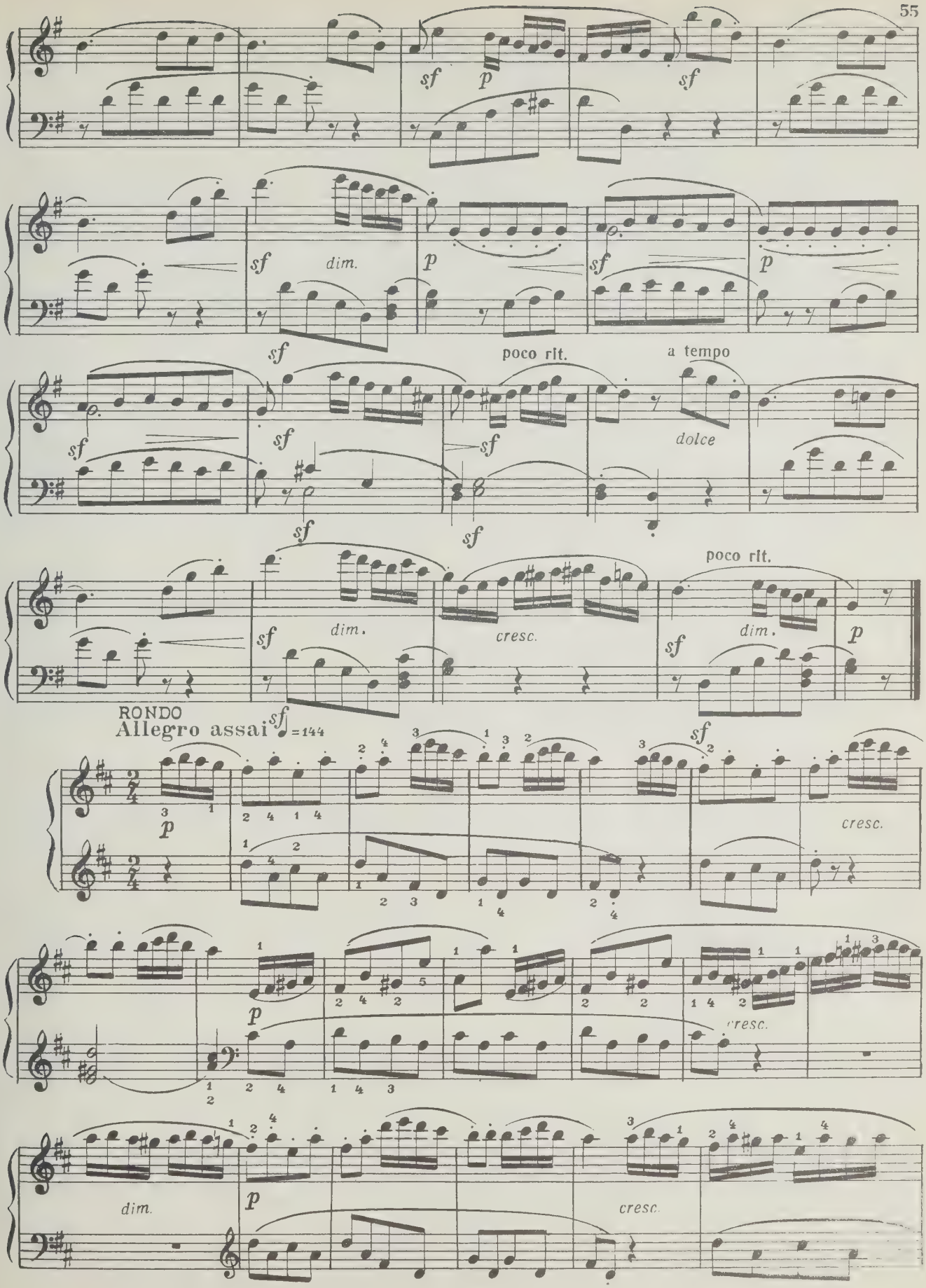

f
cresc.
ff
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
p
f
sf
p
pp
sf
p
pp
sf

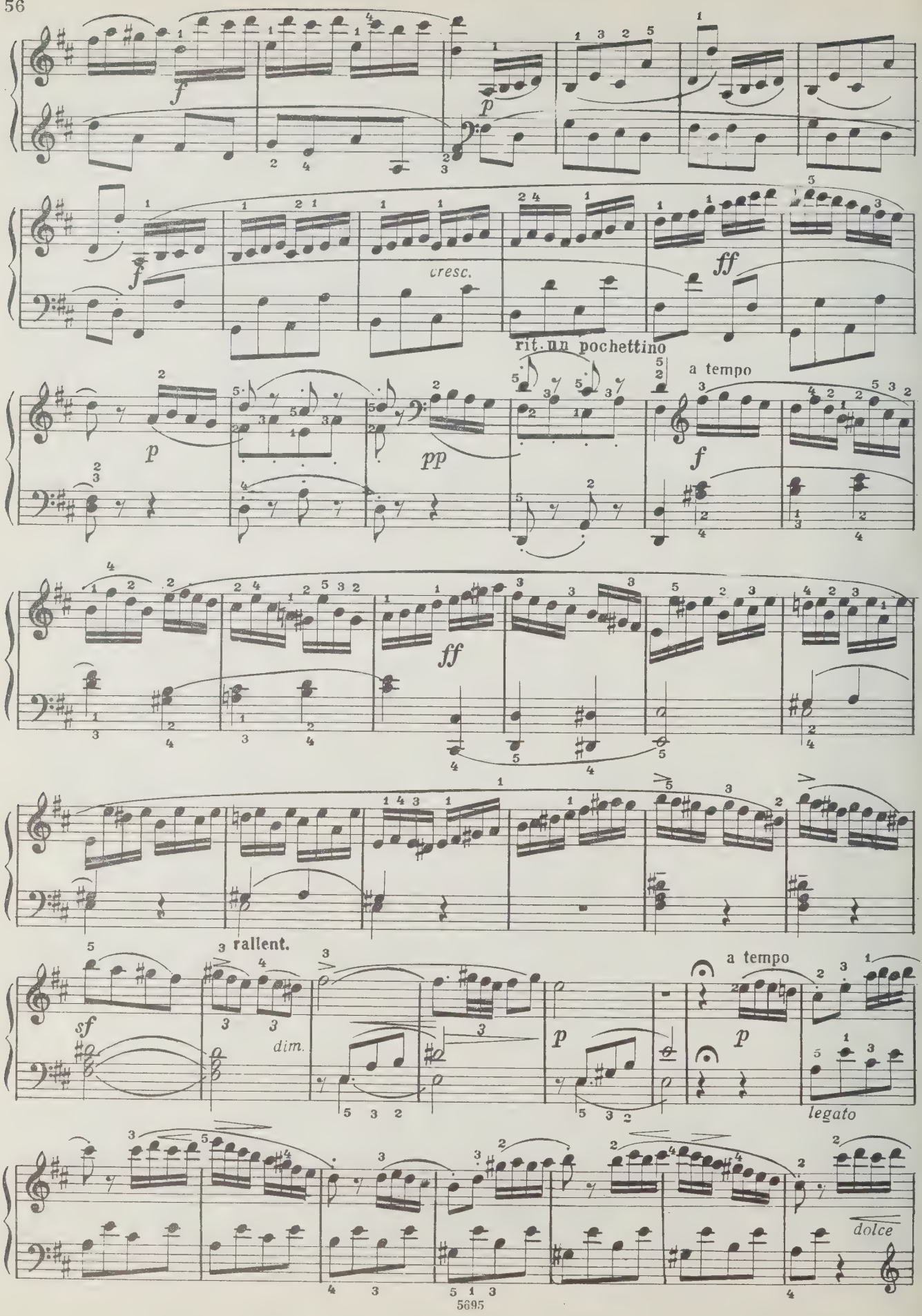

sf
sf
p
f
legato
sf
sf
ff
dim.
poco rit.
a tempo
pp
p
sf
sf
p
mf
cresc.
p

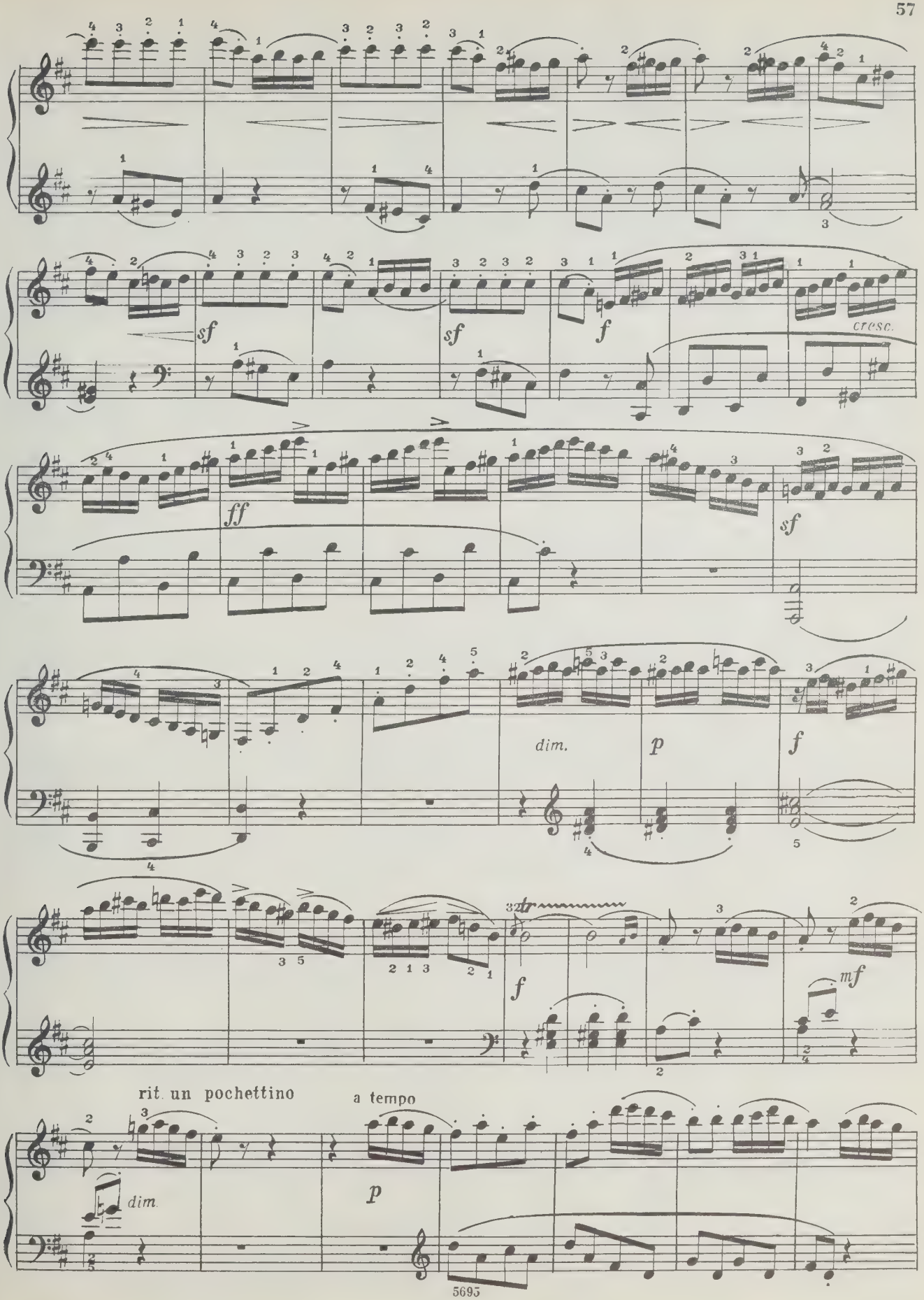

f
dim.
p
cresc.
p
cresc.
f
dim.
p
cresc.
ff
p

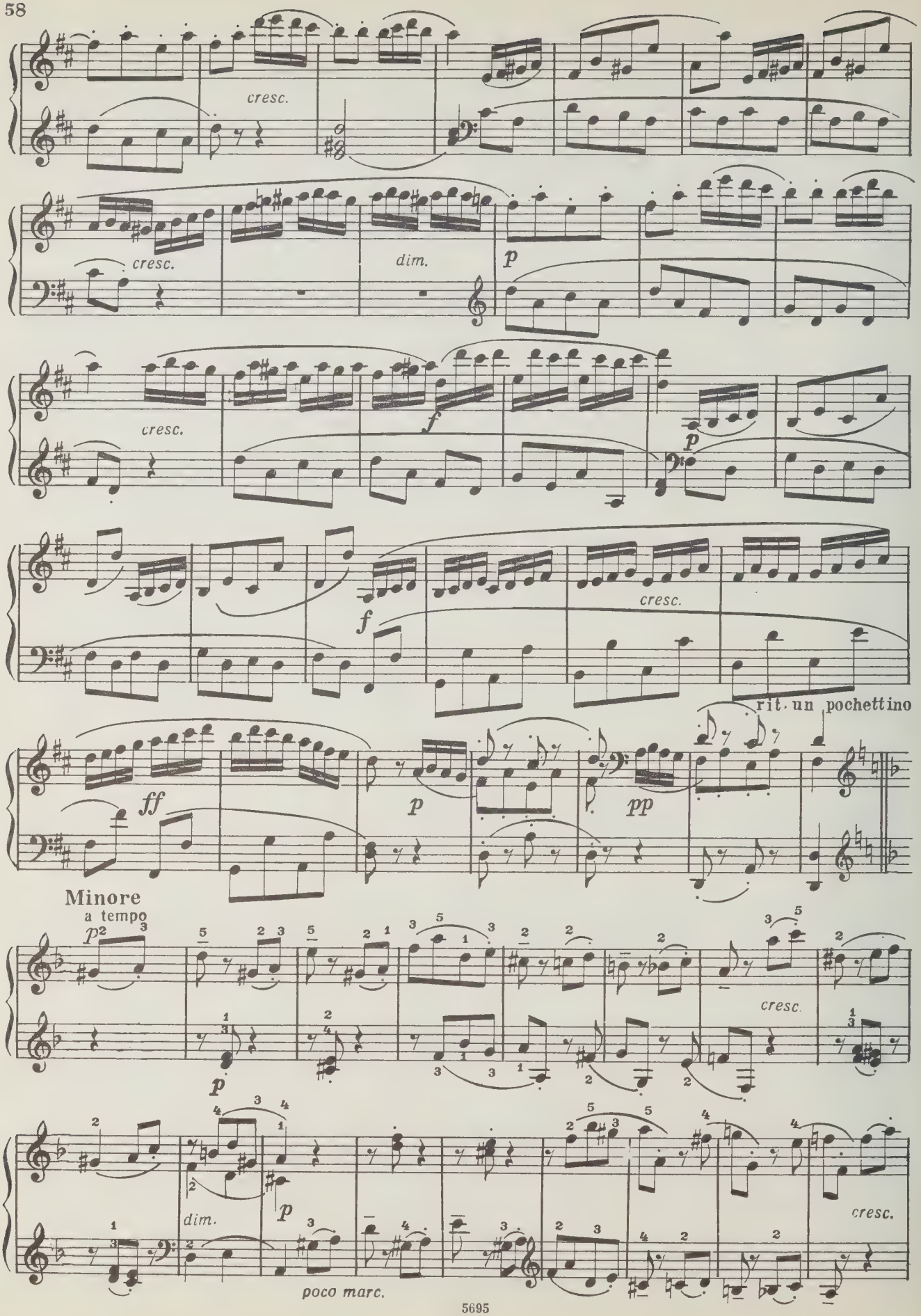

sf p
sf p
sf p
sf
sf p
ff
rit.
sf p pp
sf p pp
Un poco Andante ♩=66
dolce
sf p
sf
sf dim.
p
sf
p

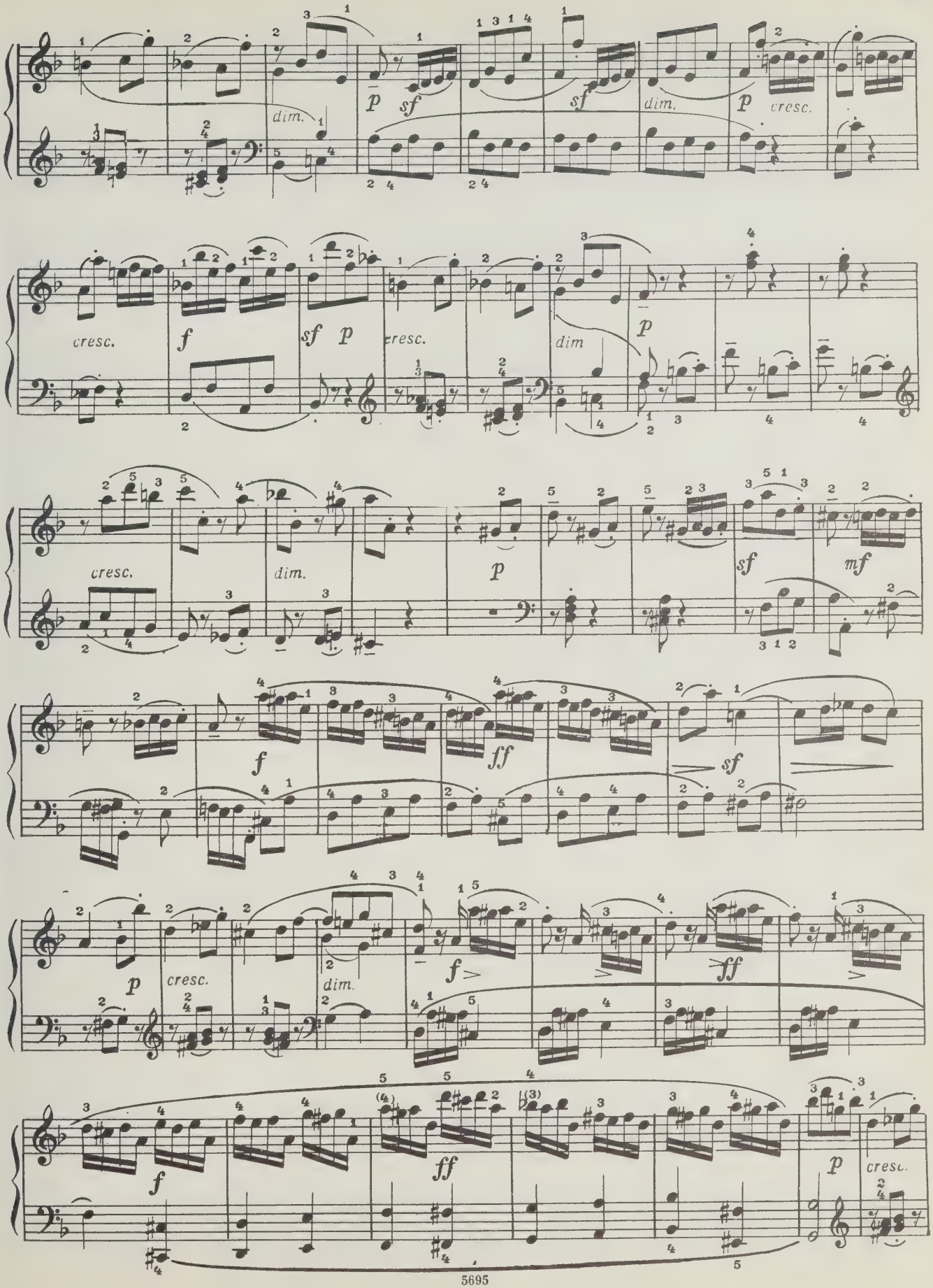

poco rit.
a tempo
dolce
dim.
cresc.
simile
poco rit.
a tempo
dim.
dolce

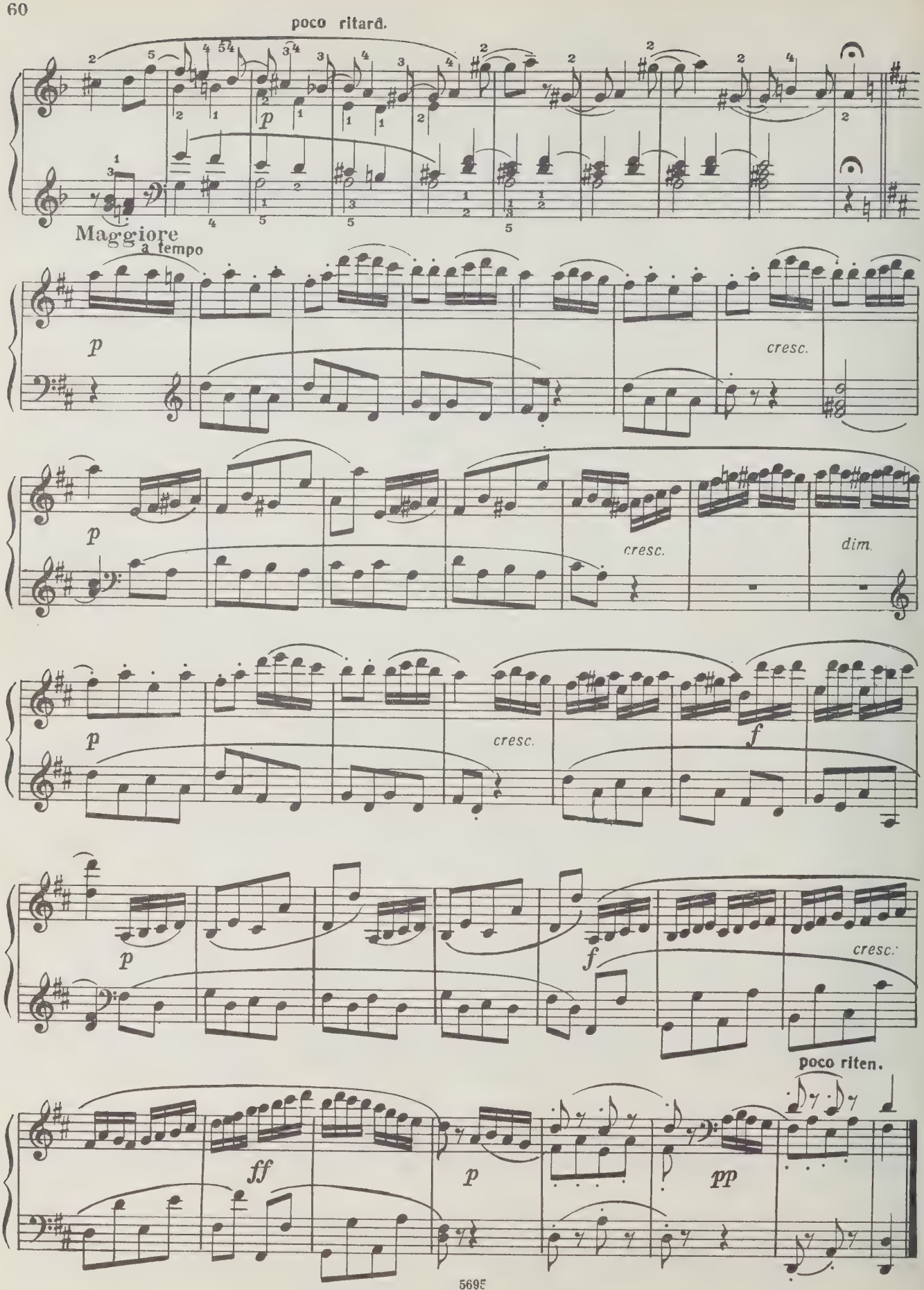

sf
p
sf
sf
dim.
p
sf
p
sf
poco rit.
a tempo
sf
sf
sf
dolce
sf
sf
poco rit.
sf
dim.
cresc.
sf
dim.
p
RONDO
Allegro assai
sf
=144
p
sf
cresc.
p
cresc.
dim.
p
cresc.


f
p
f
cresc.
ff
rit. un pochettino
a tempo
p
pp
f
ff
rallent.
sf
dim.
a tempo
p
p
legato
dolce


sf
sf
f
cresc.
ff
sf
dim.
p
f
3ztr
f
mf
rit. un pochettino
a tempo
dim.
p

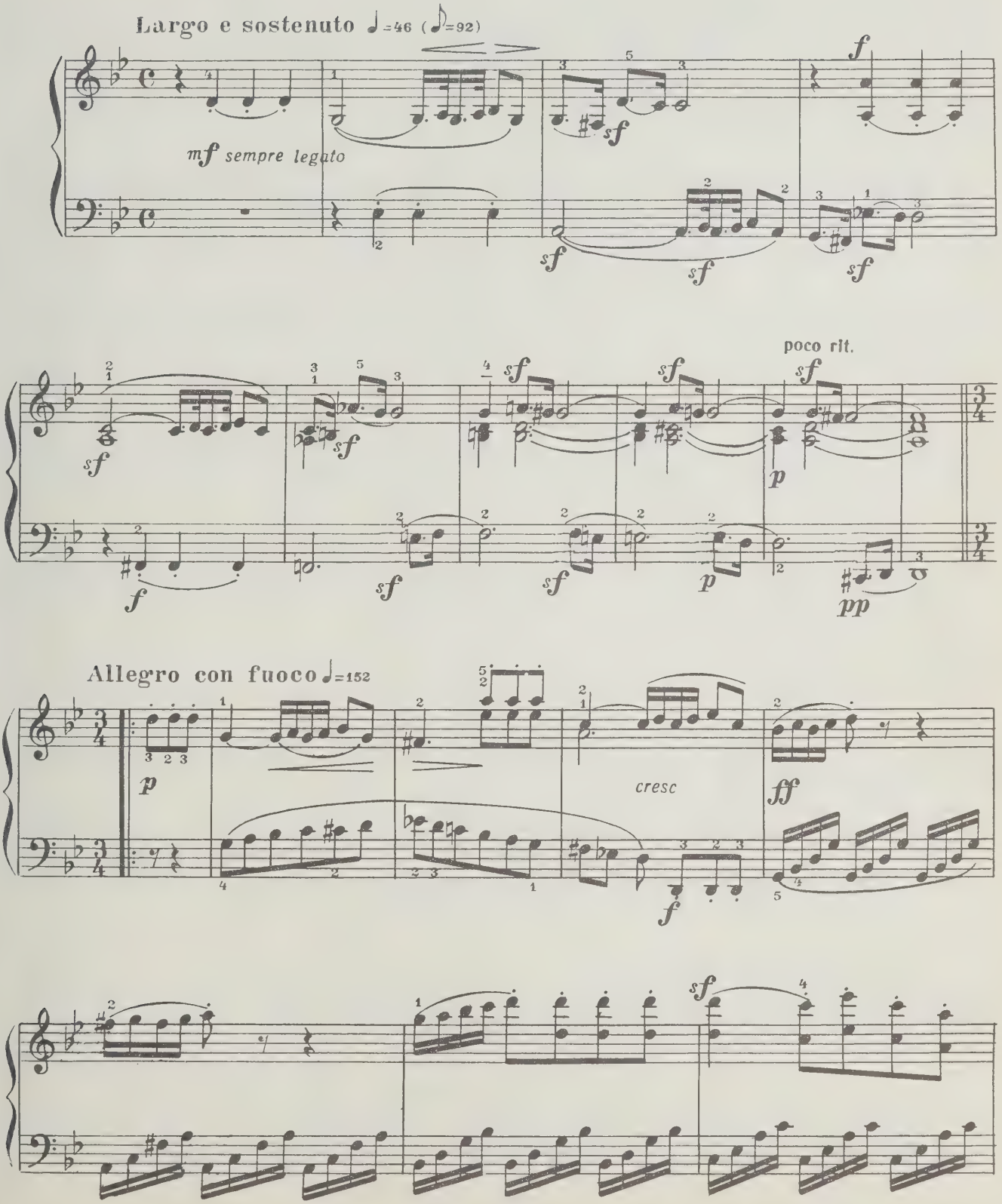

cresc.
cresc.
dim.
p
cresc.
f
p
f
cresc.
rit. un pochettino
ff
p
pp
Minore
a tempo
p
cresc.
dim.
p
poco marc.
cresc.

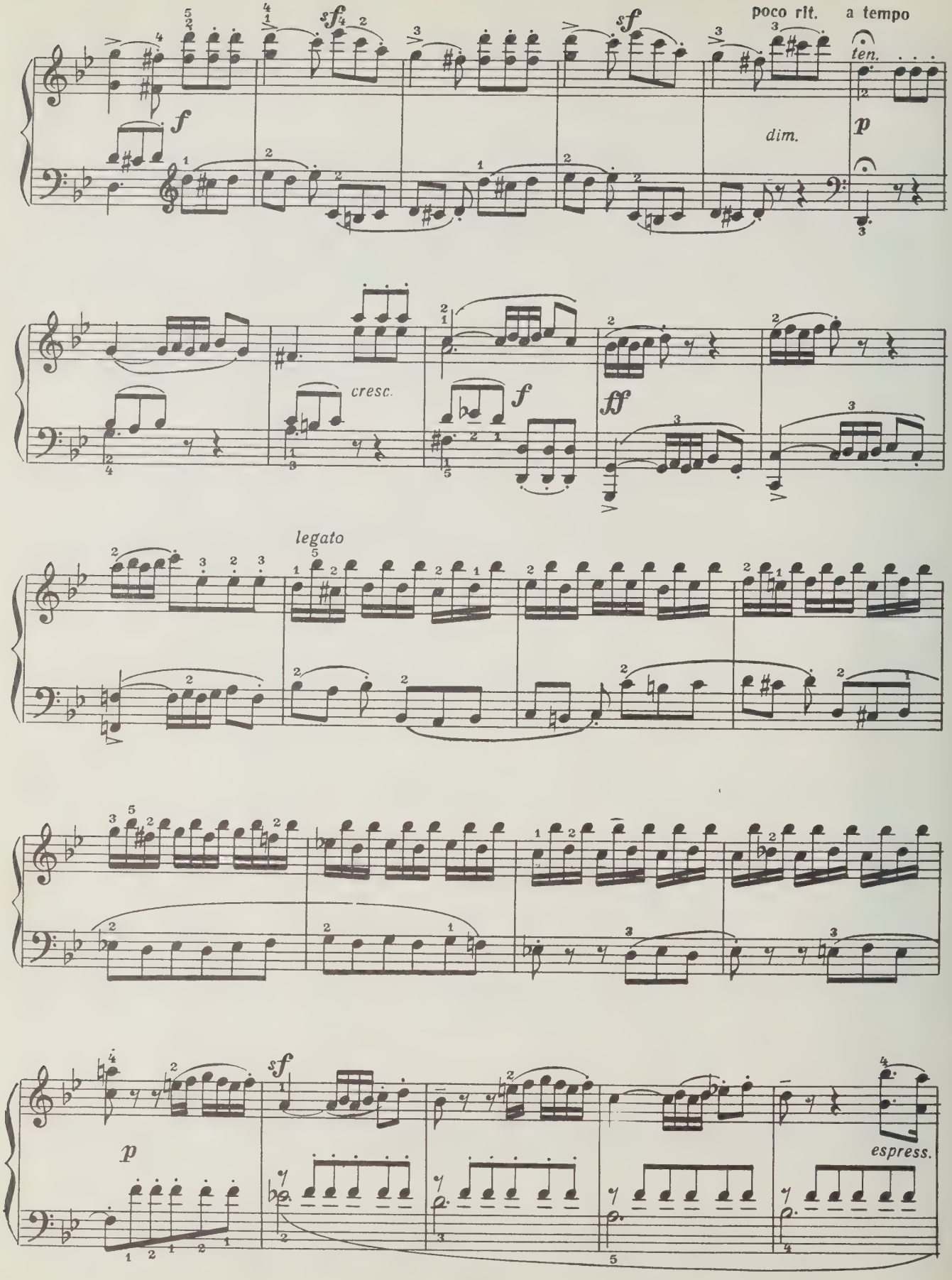

dim.
p
sf
sf
dim.
p
cresc.
cresc.
f
sf
p
cresc.
dim
p
cresc.
dim.
p
sf
mf
f
ff
sf
p
cresc.
dim.
f>
ff
f
ff
p
cresc.

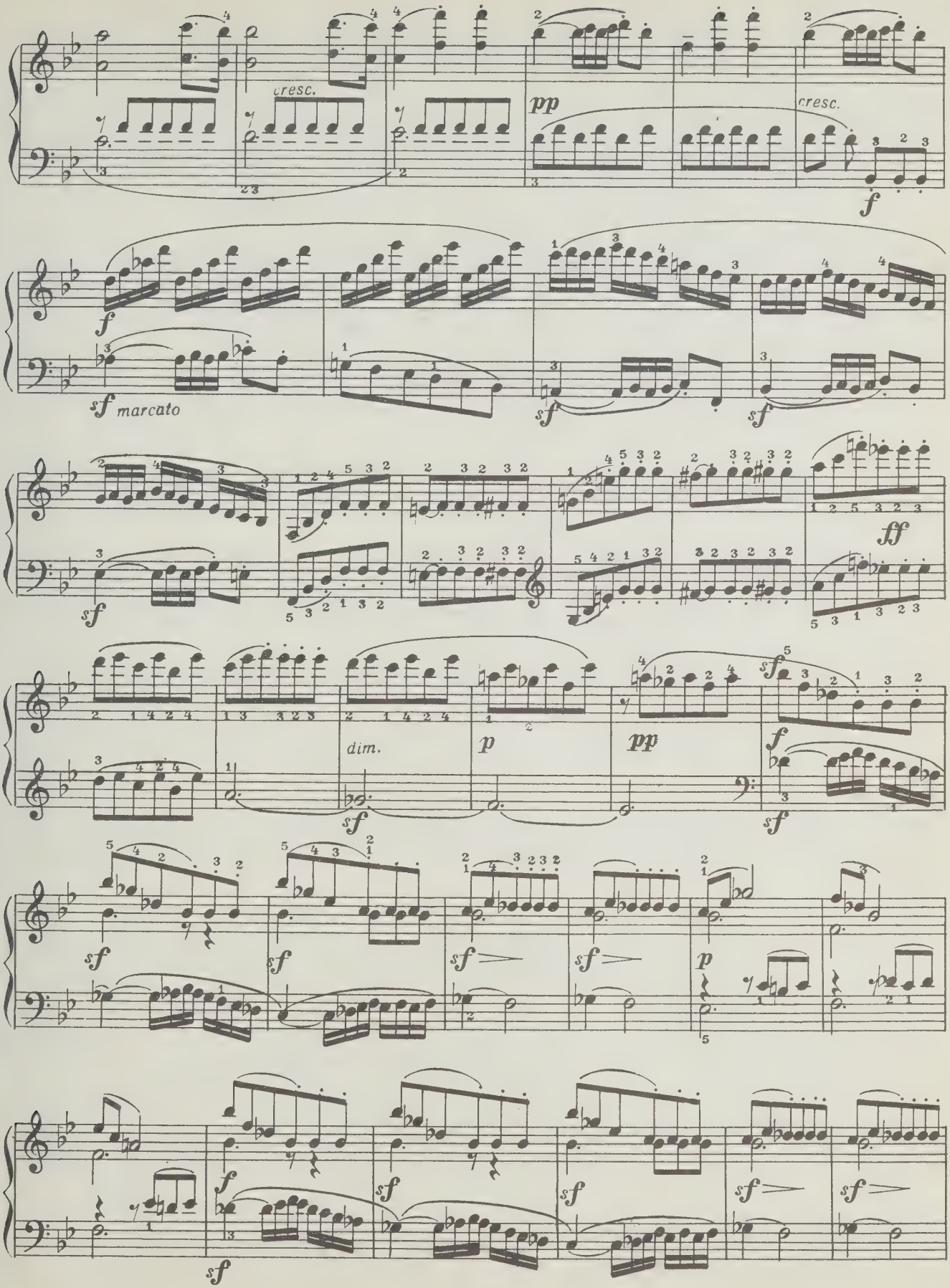

poco ritard.
Maggiore
a tempo
cresc.
cresc.
dim.
cresc.
cresc.
poco riten.

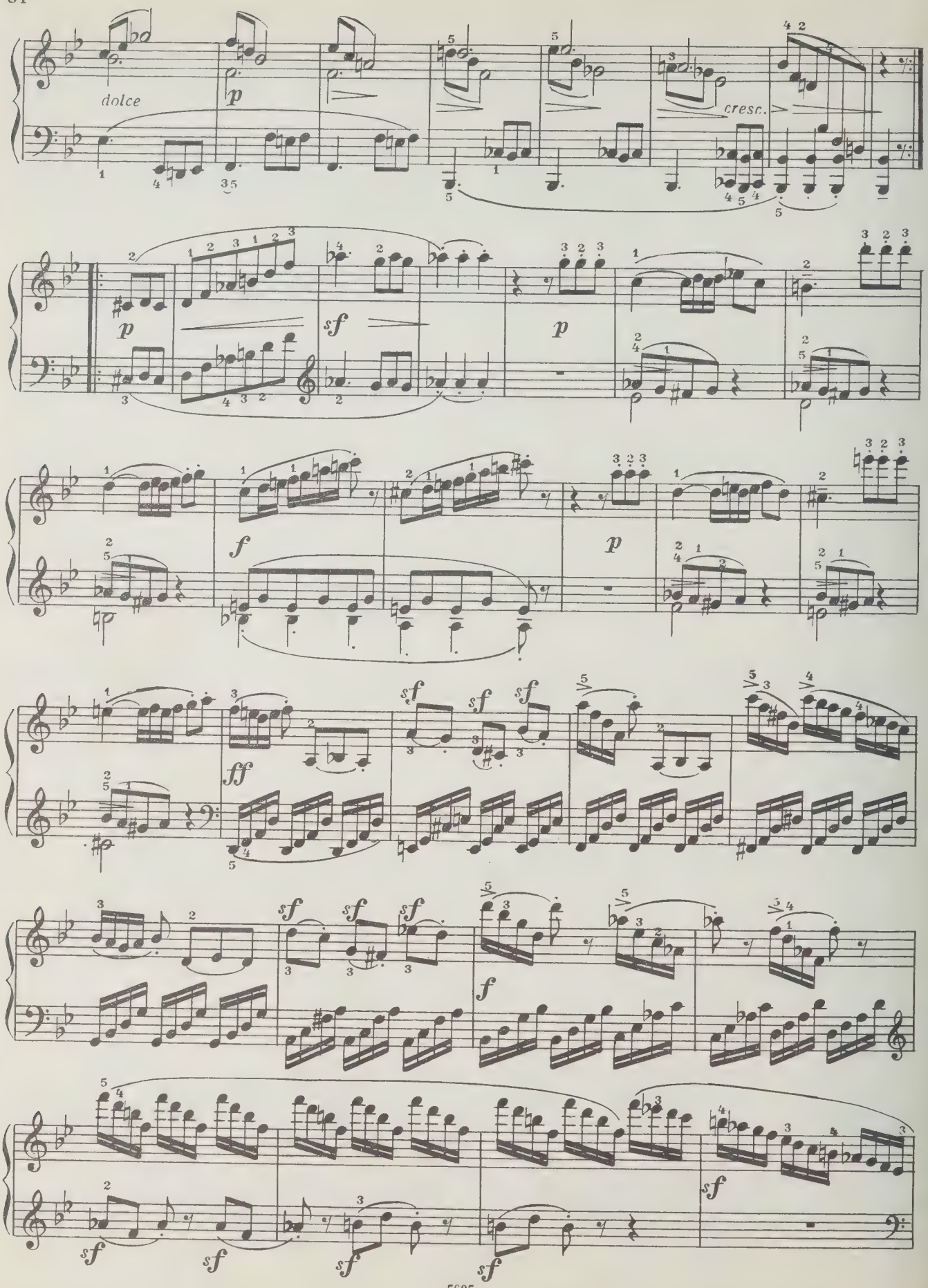
СОНАТА

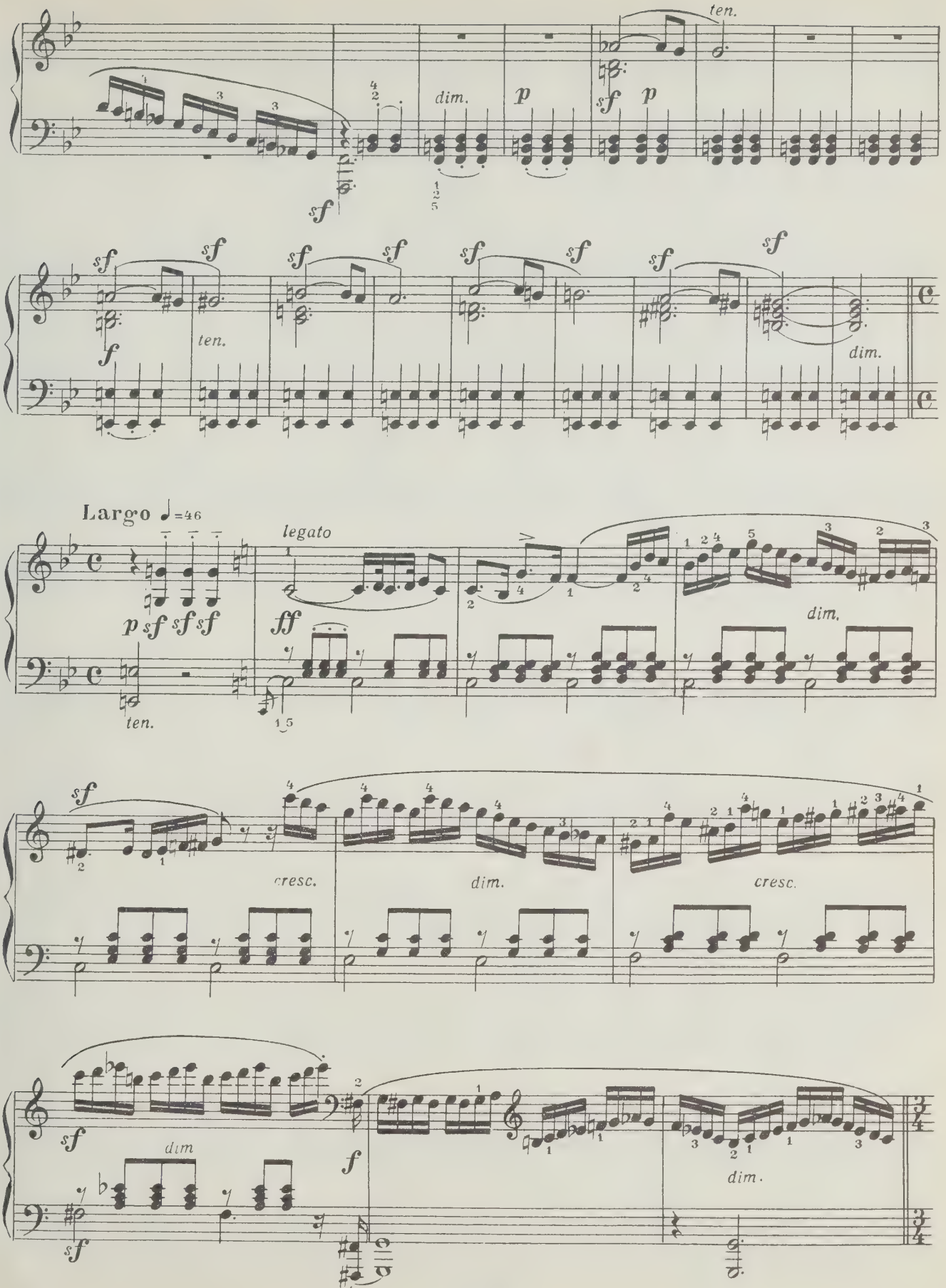
Соч. 34 № 2

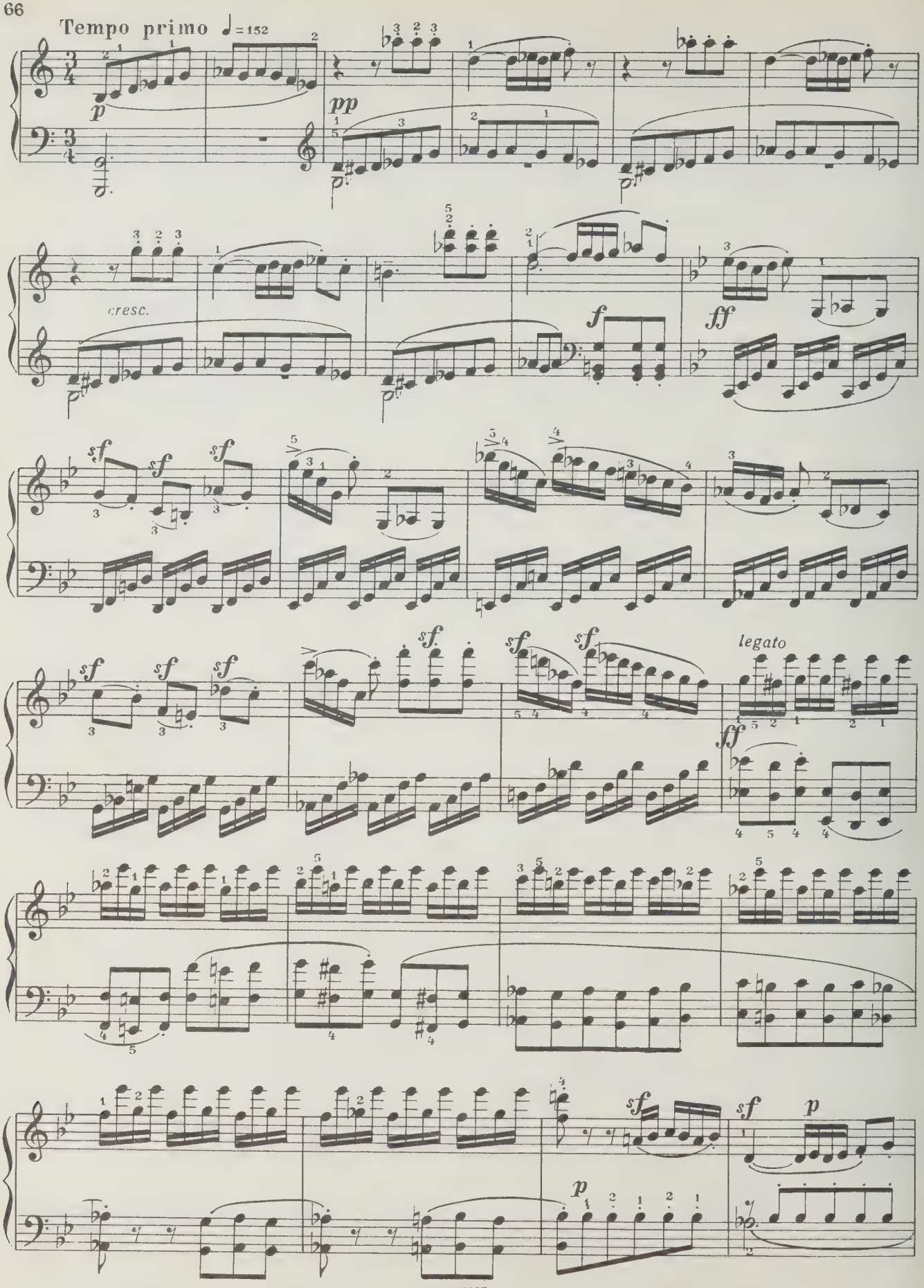


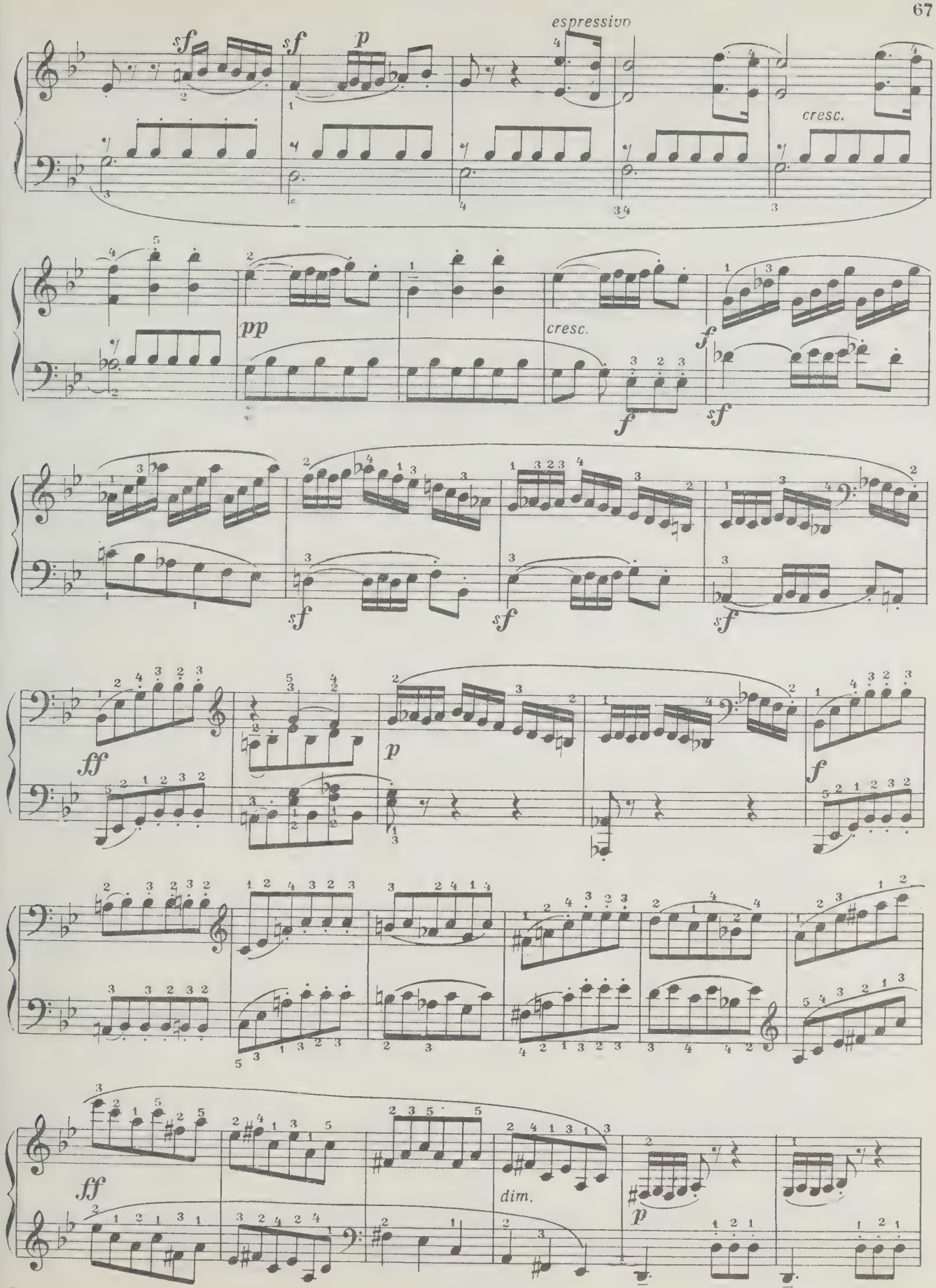

poco rit.
a tempo
ten.
dim.
cresc.
legato
espress.

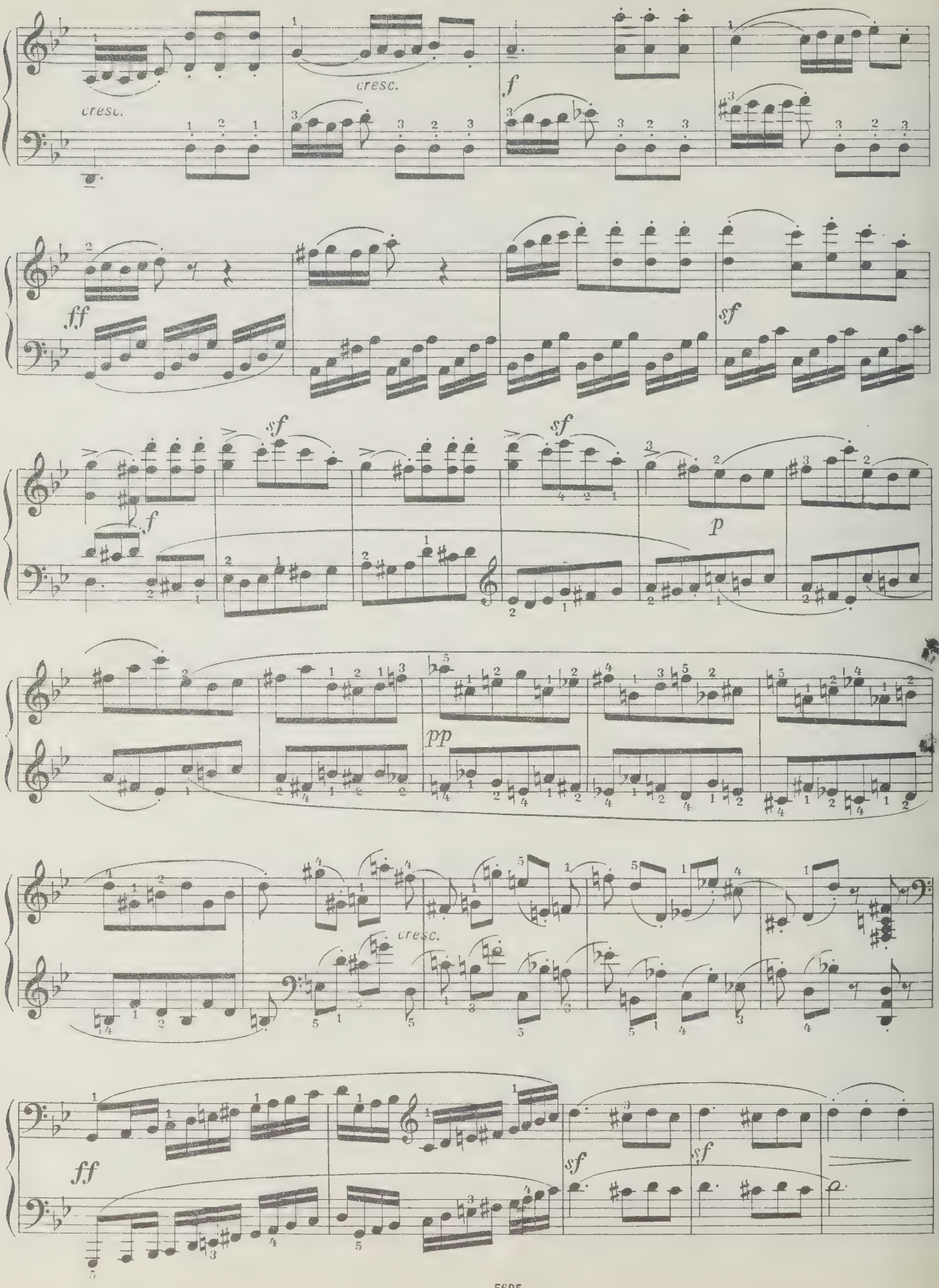

cresc.
pp
cresc.
f
f
sf marcato
sf
sf
sf
ff
sf
dim.
p
pp
sf
sf
sf
sf
sf
p
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

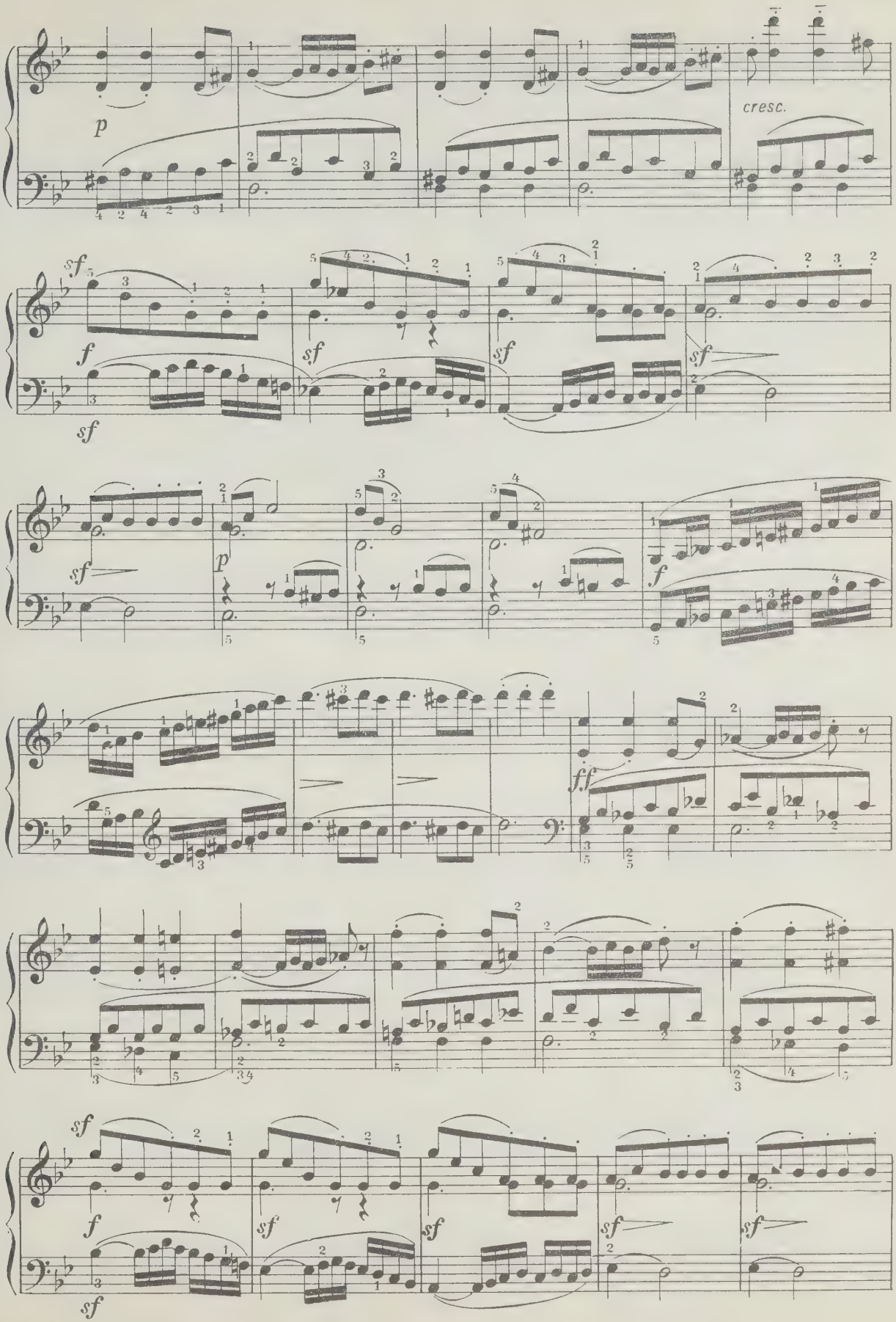

dolce
p
cresc.
sf
p
f
p
ff
sf
f
sf

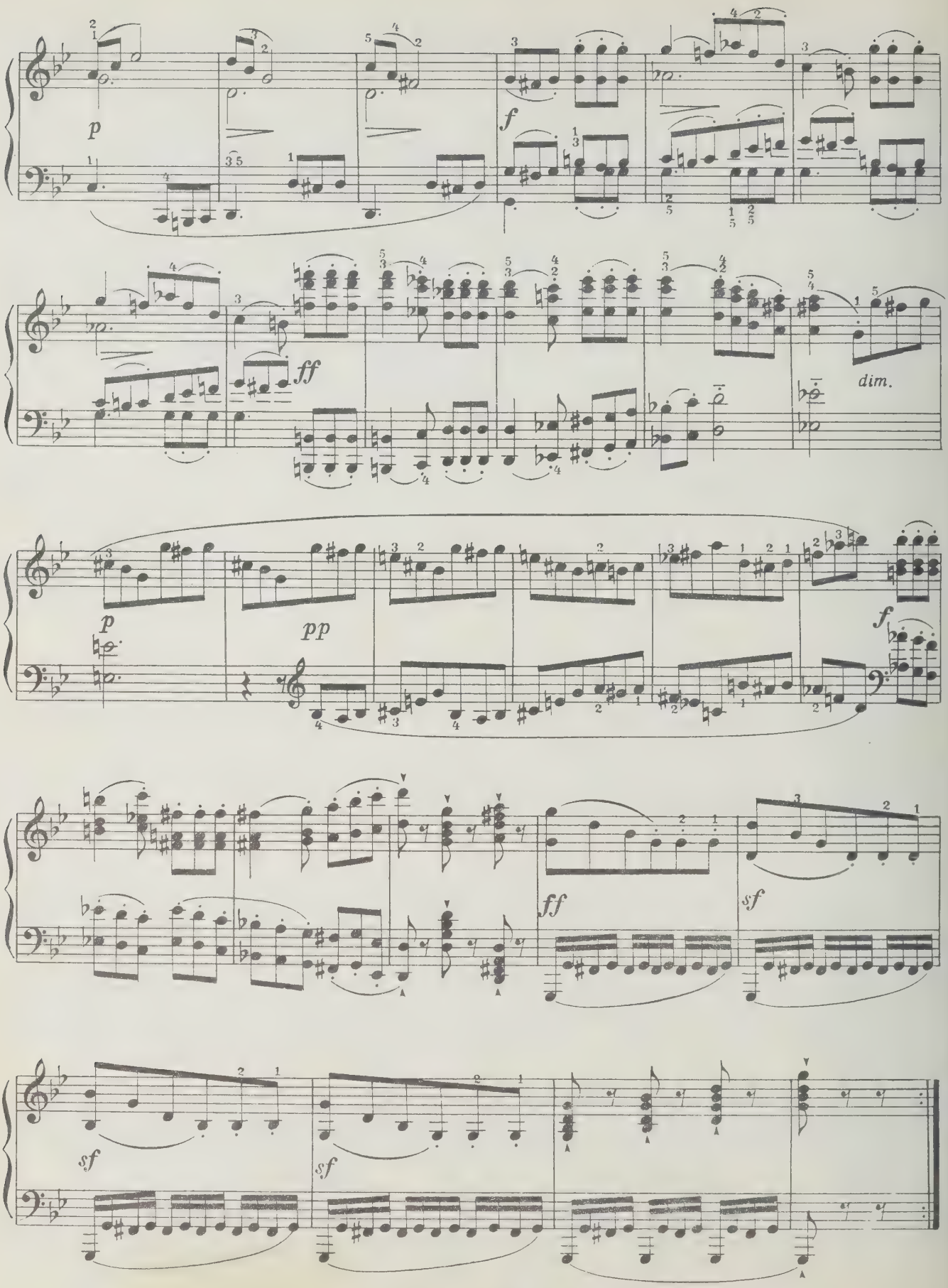

ten.
dim.
p
sf
p
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ten.
f
dim.
Largo ♩=46
legato
p sf sf sf
ff
dim.
ten.
sf
cresc.
dim.
cresc.
sf
dim
f
sf
dim.

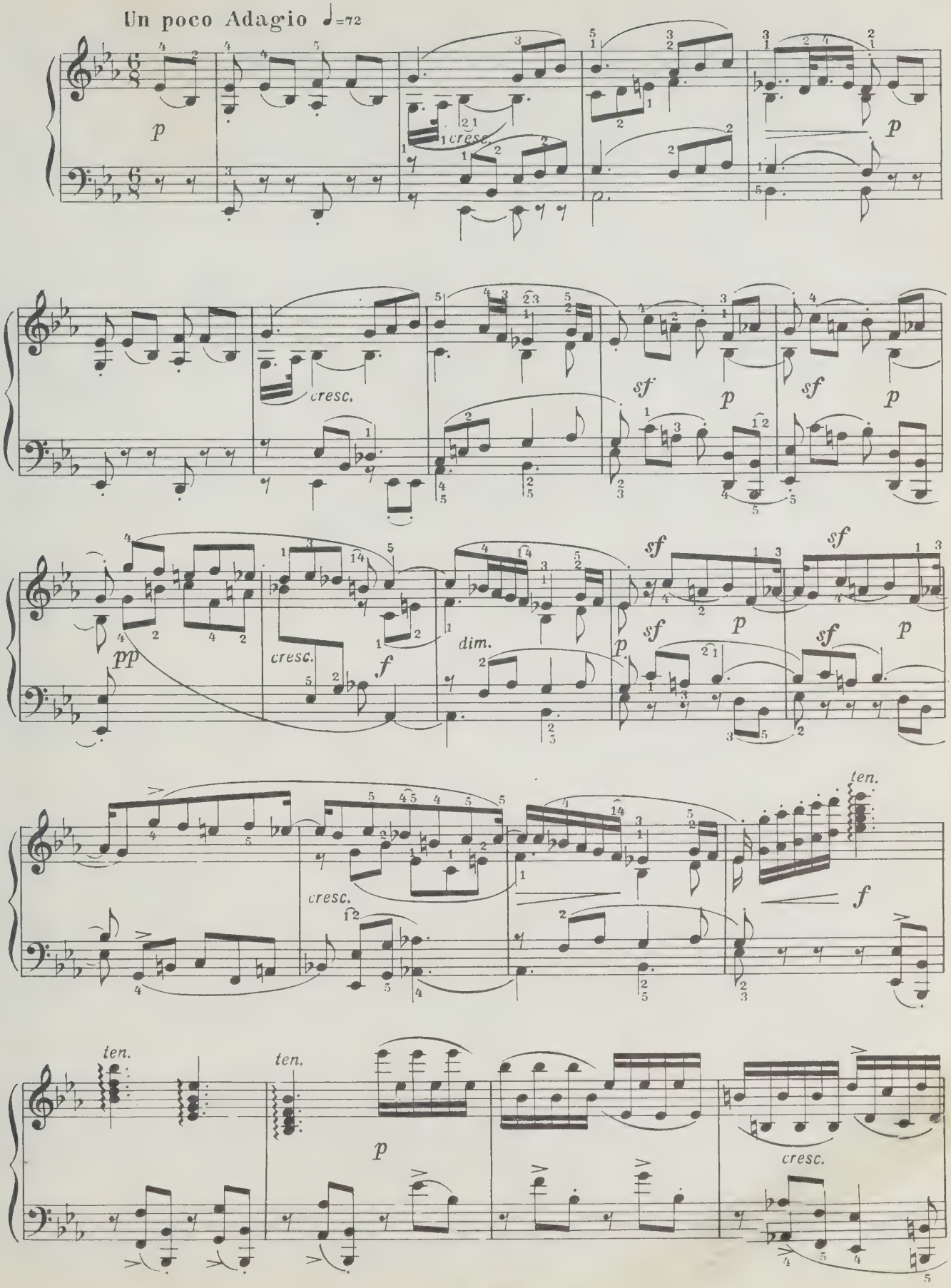

Tempo primo ♩= 152
p
pp
cresc.
f
ff
sf
legato
p

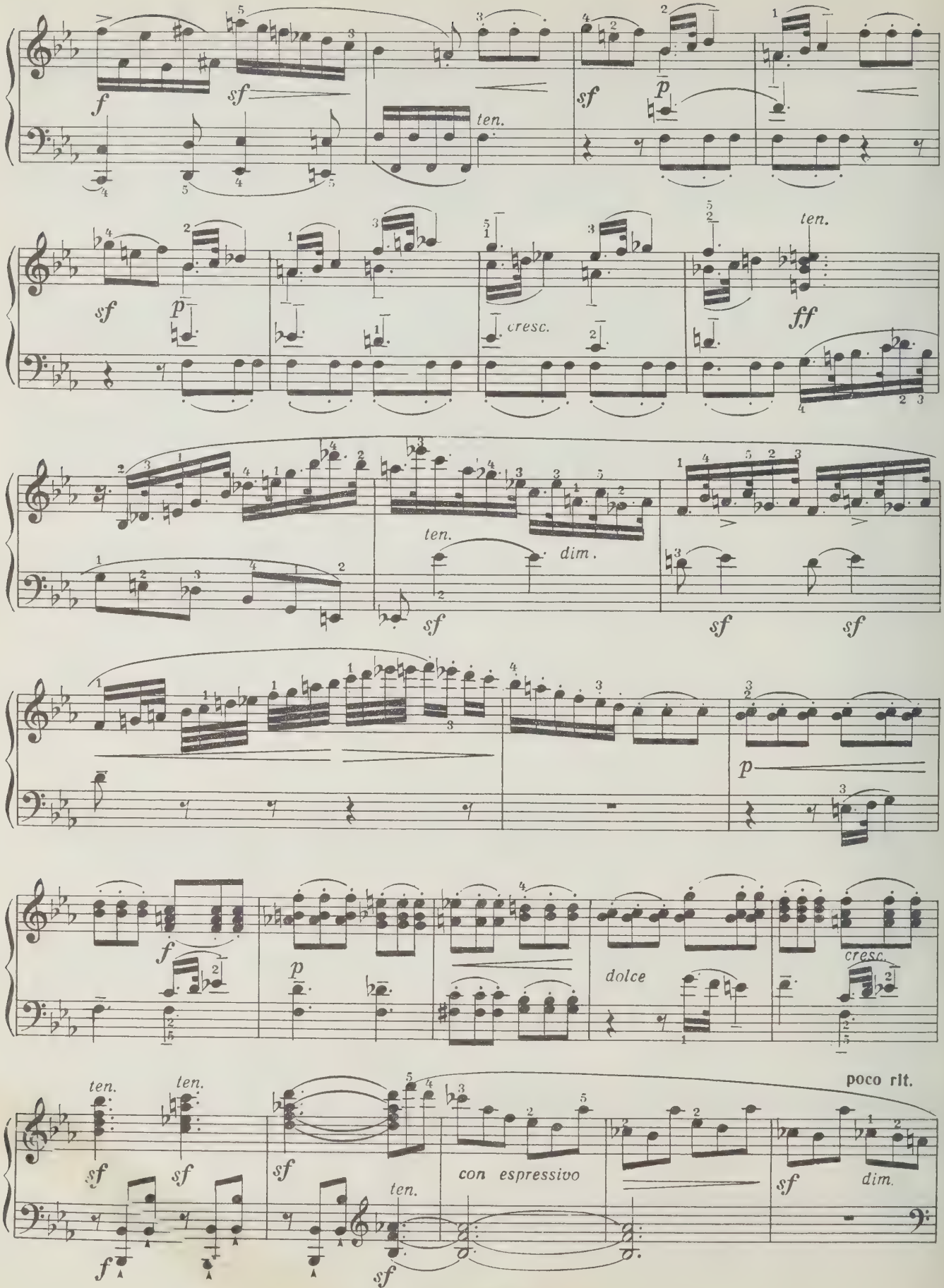

espressivo
sf
sf
p
cresc.
pp
cresc.
f
f
sf
sf
sf
sf
ff
p
f
ff
dim.
p

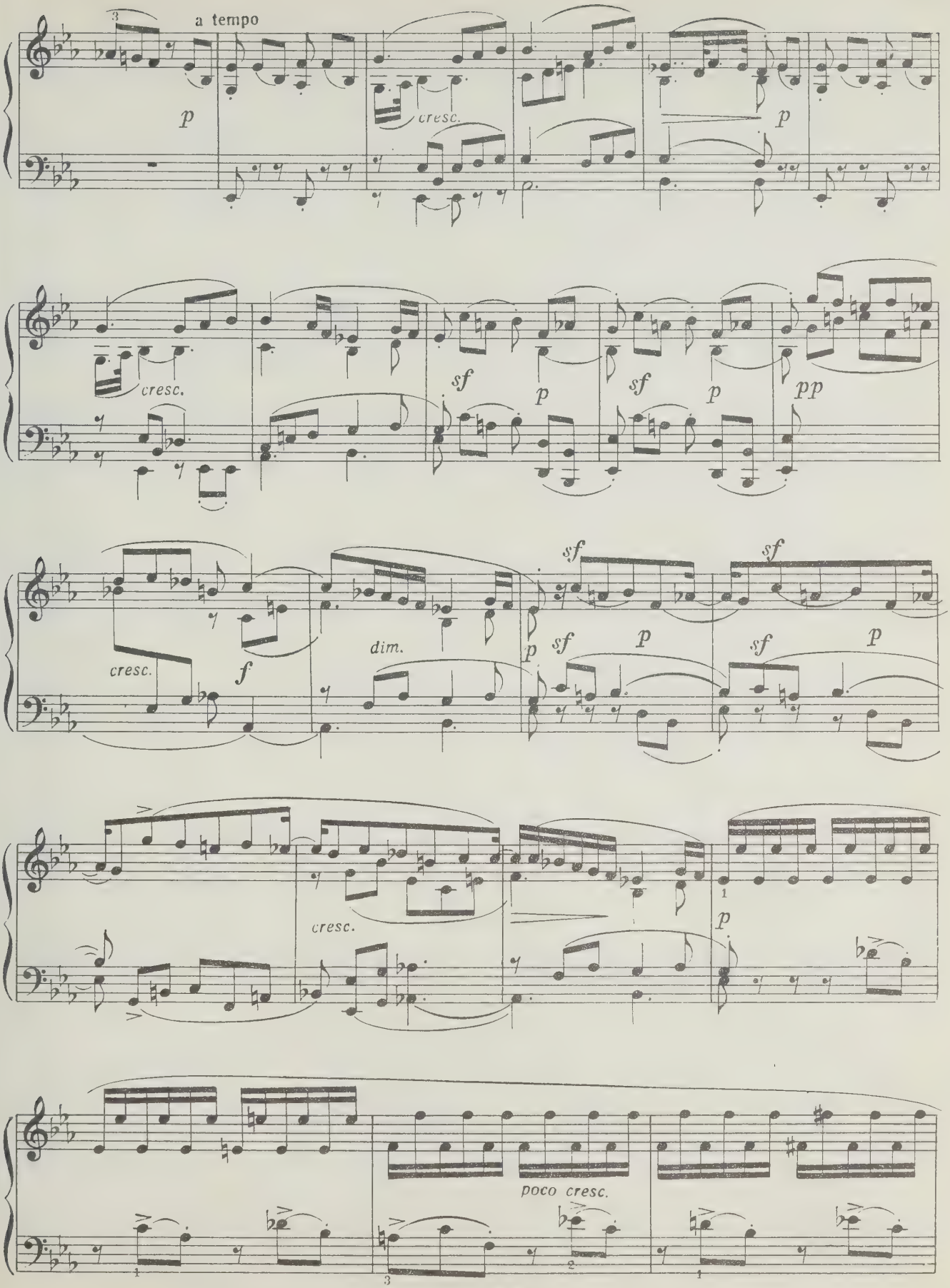

cresc.
cresc.
f
ff
sf
sf
f
sf
p
pp
cresc.
ff
sf
sf

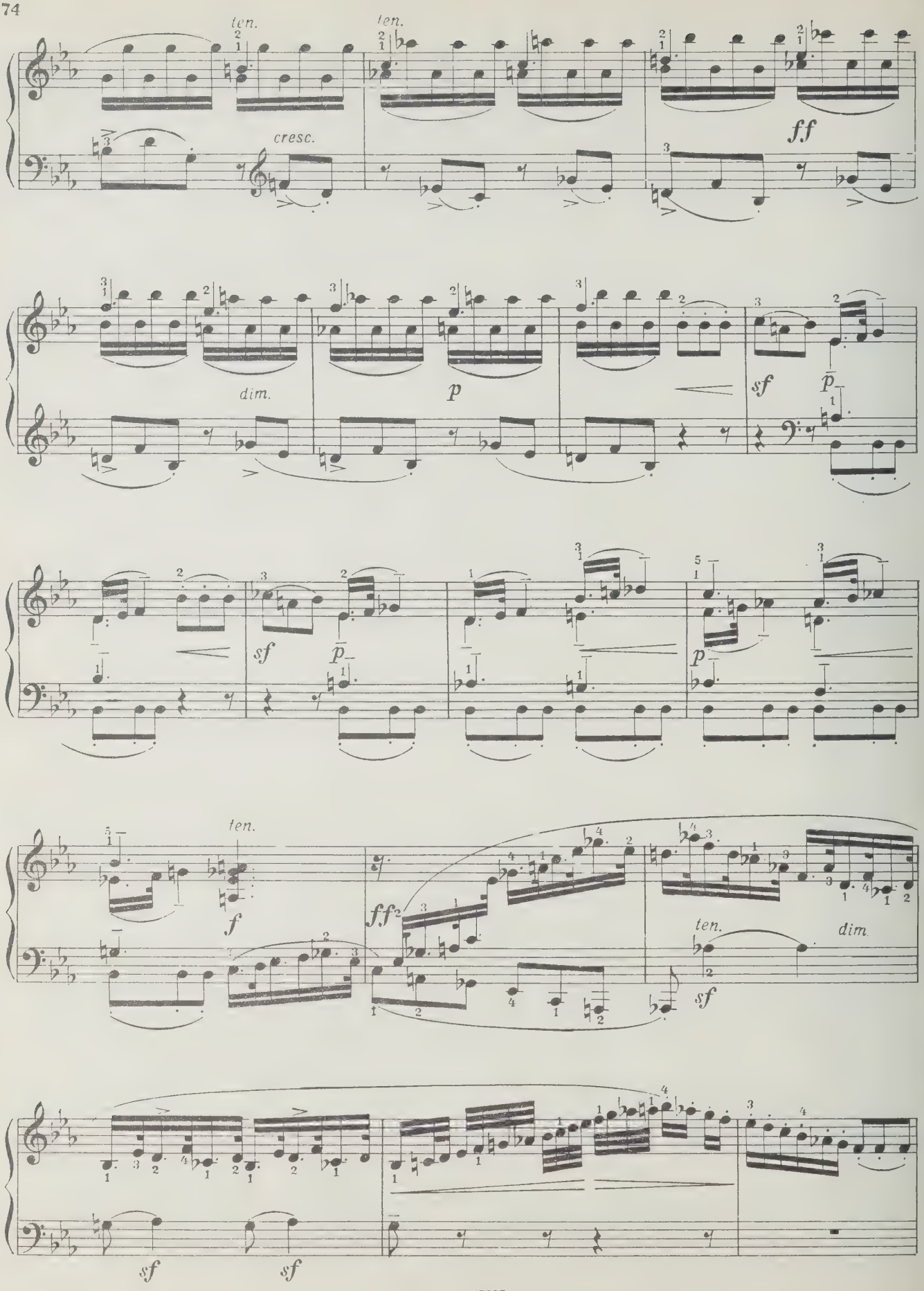

p
cresc.
sf
f
sf
sf
sf
sf
sf
p
f
ff
sf
f
sf
sf
sf
sf
sf

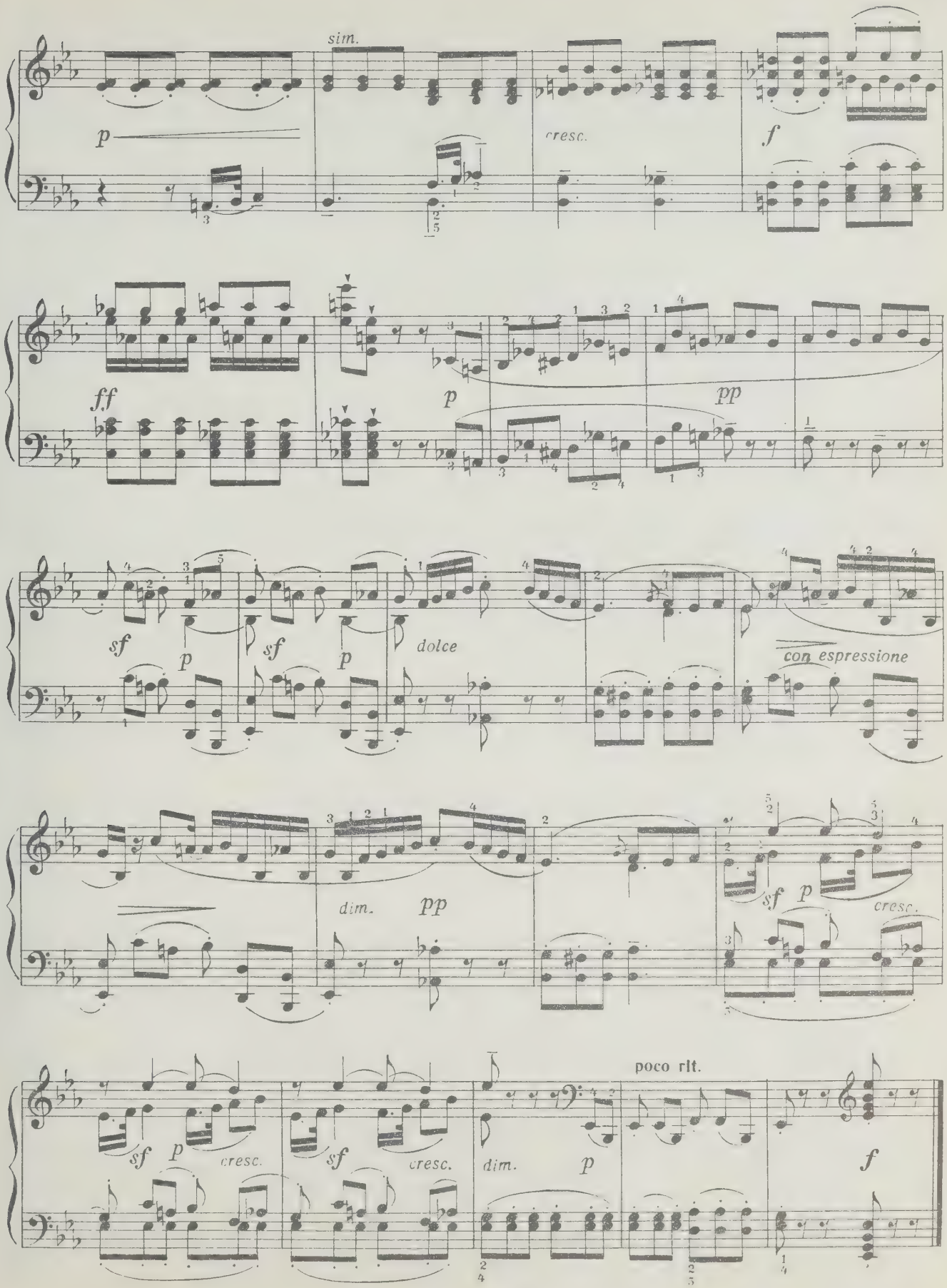

p
f
ff
dim.
p
pp
f
ff
sf
sf
sf


Un poco Adagio ♩=72
p
cresc.
p
cresc.
sf
p
sf
p
pp
cresc.
f
dim.
p
sf
p
sf
p
sf
p
cresc.
ten.
f
ten.
ten.
p
cresc.


f
sf
ten.
sf
p
sf
p
cresc.
ten.
ff
ten.
dim.
sf
sf
sf
p
f
p
dolce
cresc.
ten.
ten.
sf
sf
sf
ten.
sf
con espressivo
poco rit.
sf
dim.
f

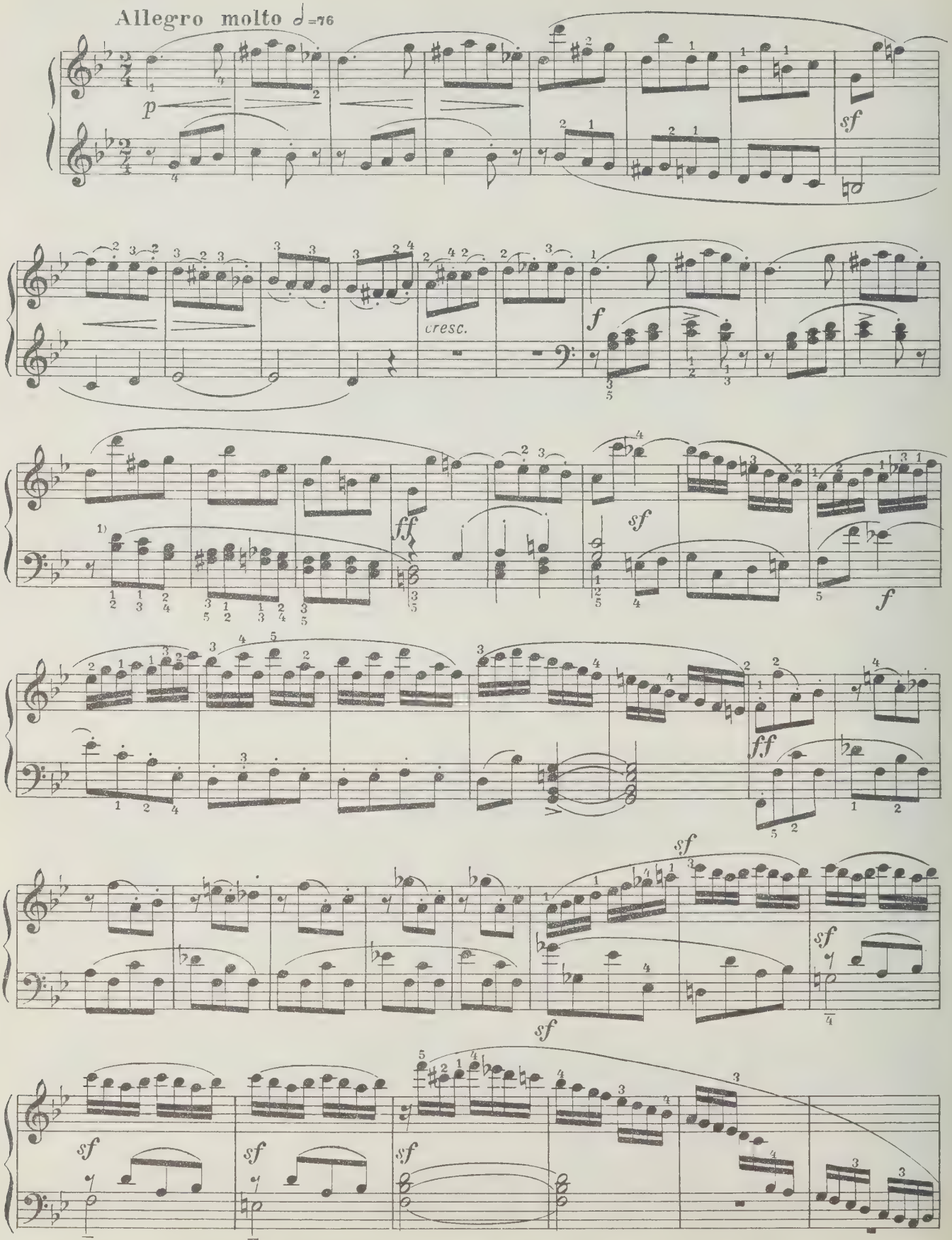

a tempo
p
cresc.
p
cresc.
sf
p
sf
p
pp
cresc.
f
dim.
p
sf
p
sf
p
sf
p
cresc.
p
poco cresc.


ten.
ten.
cresc.
ff
dim.
p
sf
p
sf
p
p
ten.
f
ff
ten.
dim.
sf
sf
sf

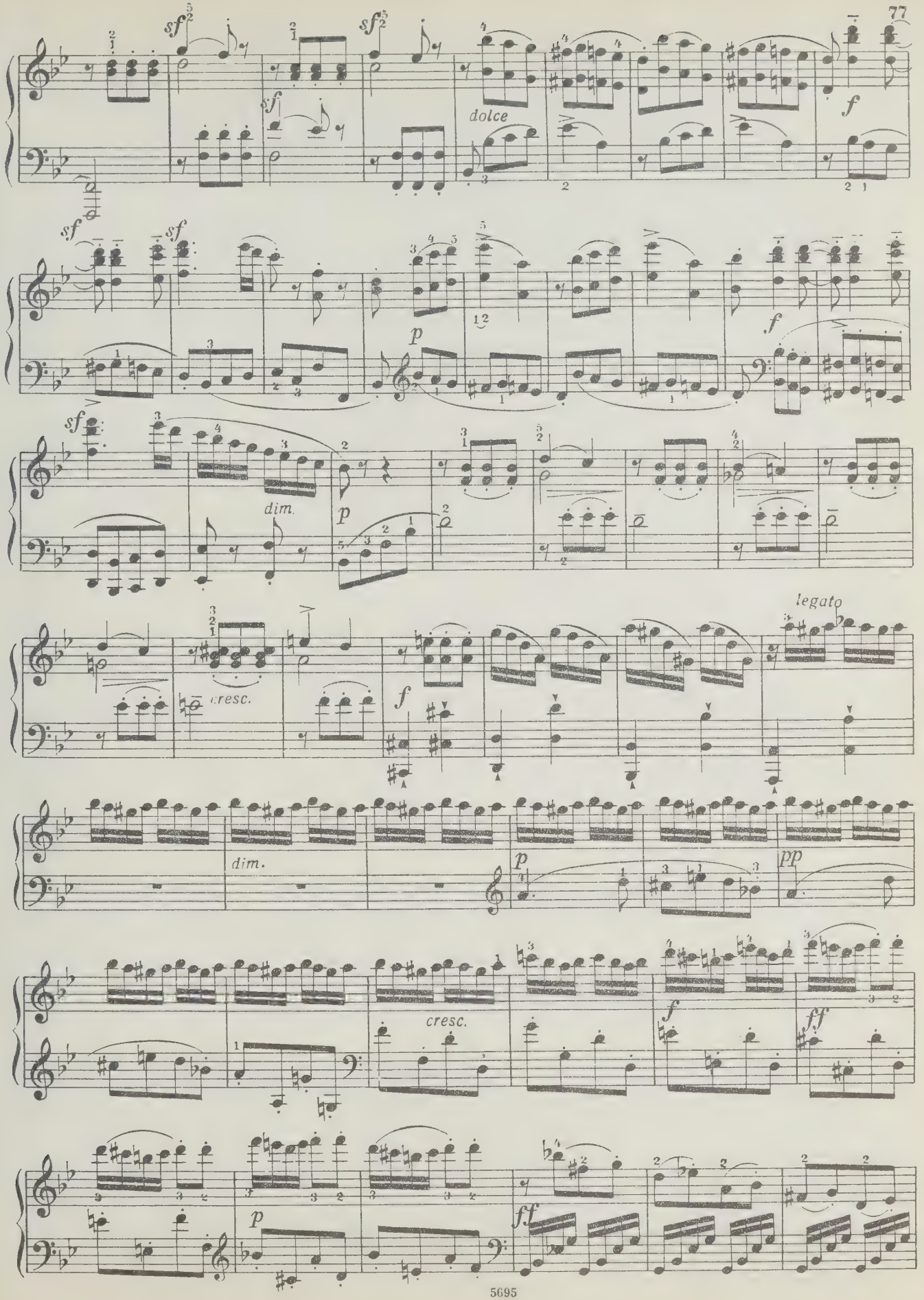

sim.
p
cresc.
f
ff
p
pp
sf
p
sf
p
dolce
con espressione
dim.
pp
sf
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
cresc.
dim.
p
poco rit.
f

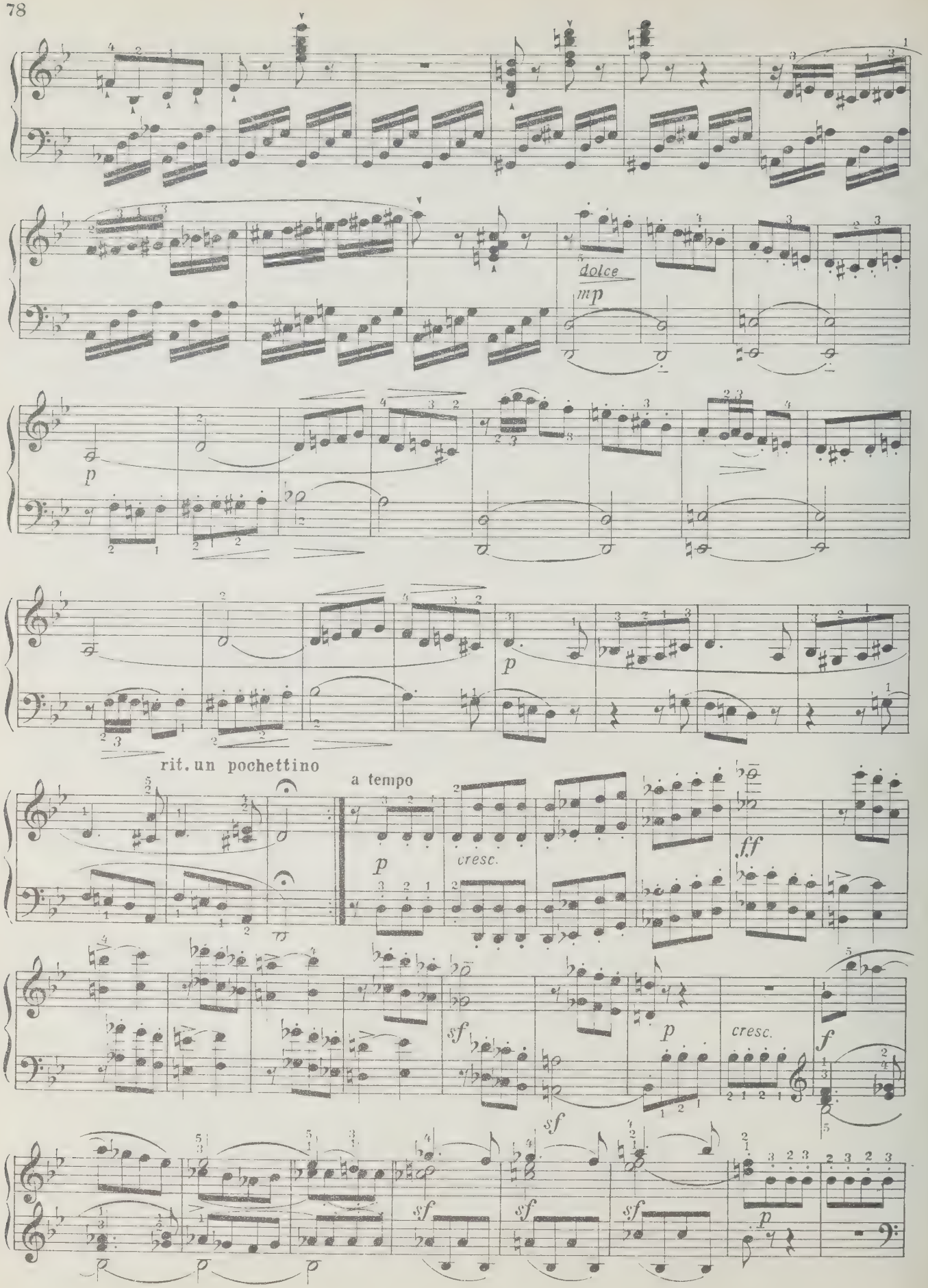
Finale

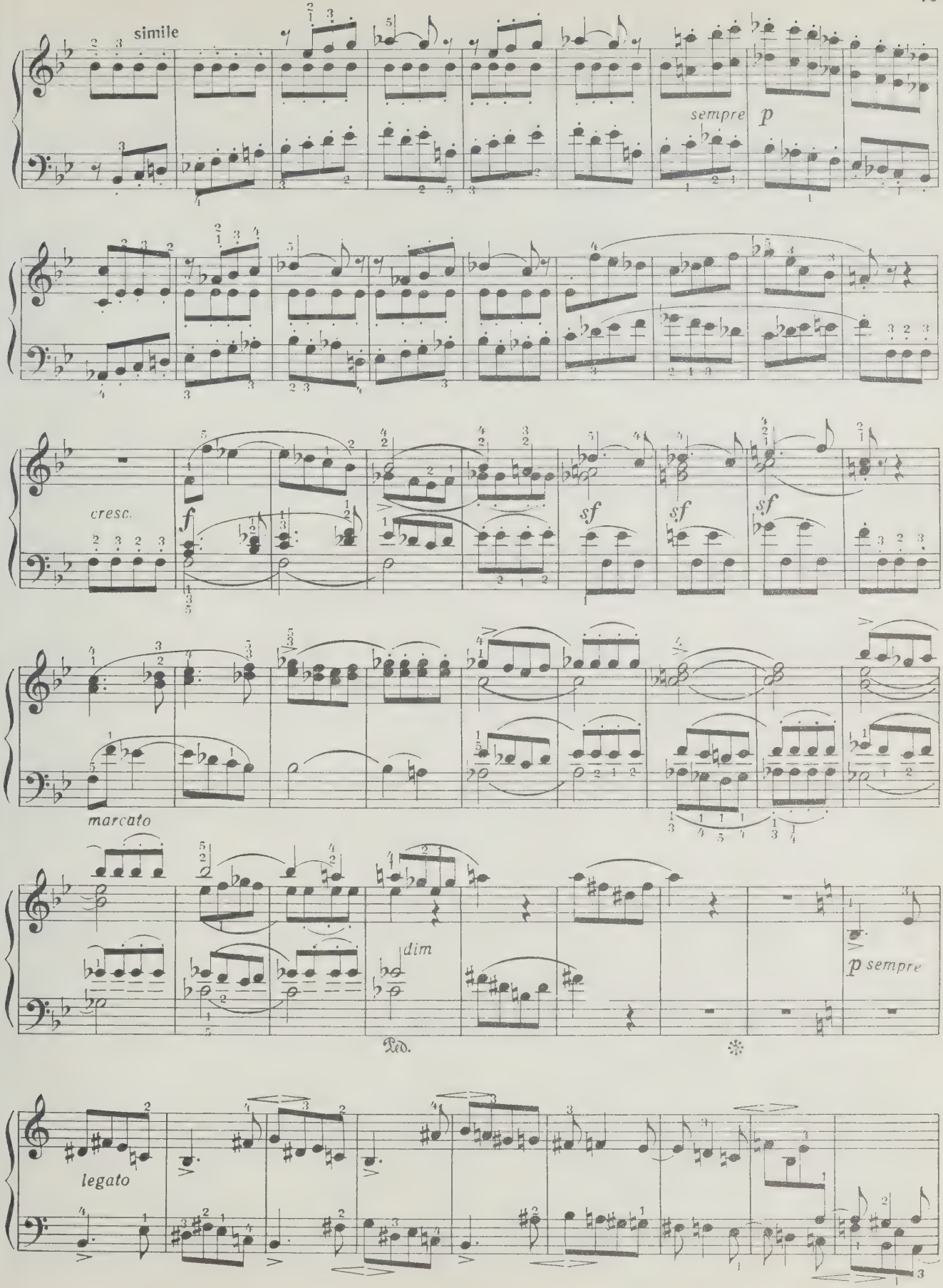
Allegro molto ♩=76

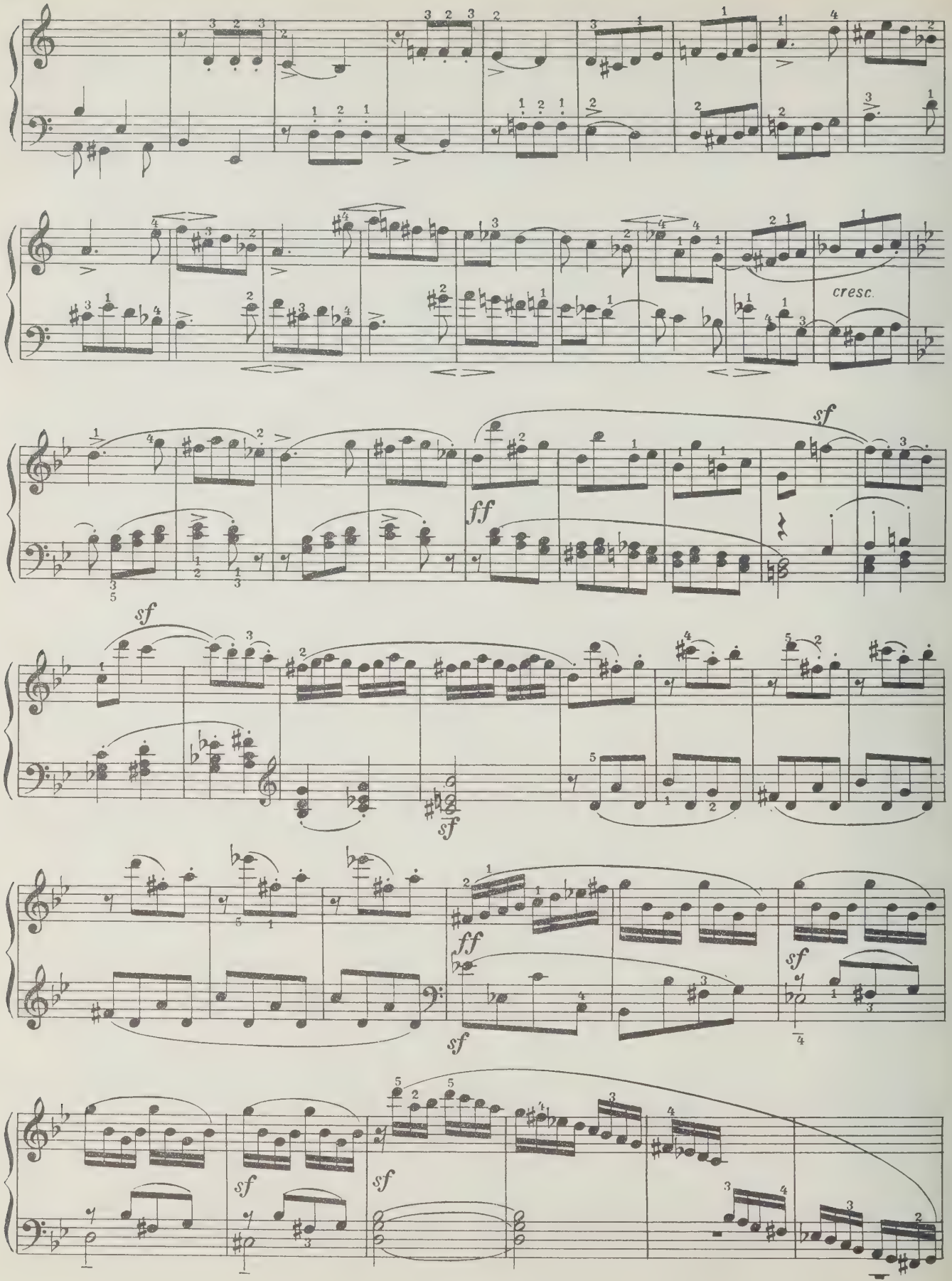


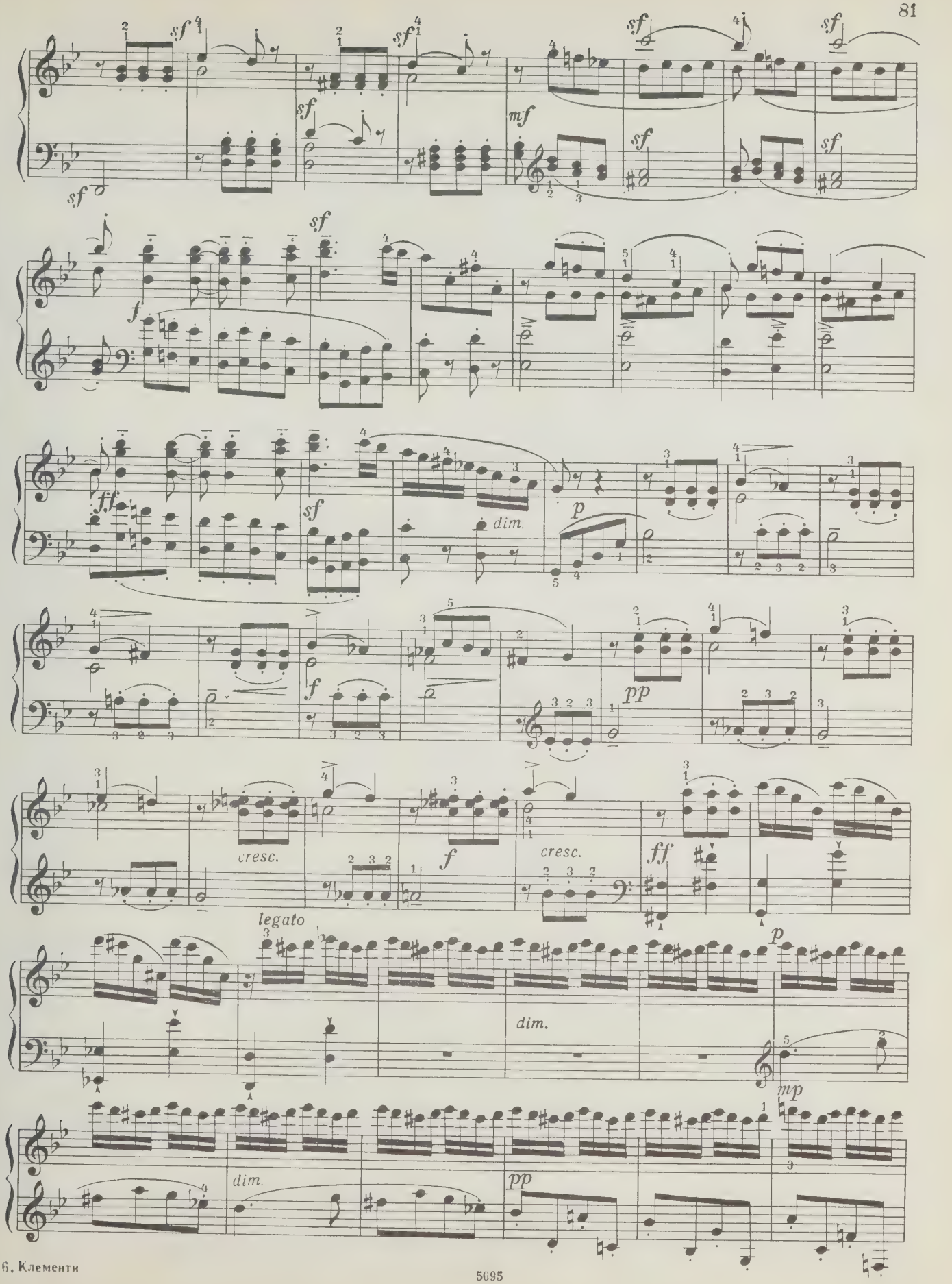
1) Возможна следующая аппликатура: 1 2 3 2 1 2 1 2 1 2 3 4 / 3 4 5 4 3 4 3 4 3 4 5 5

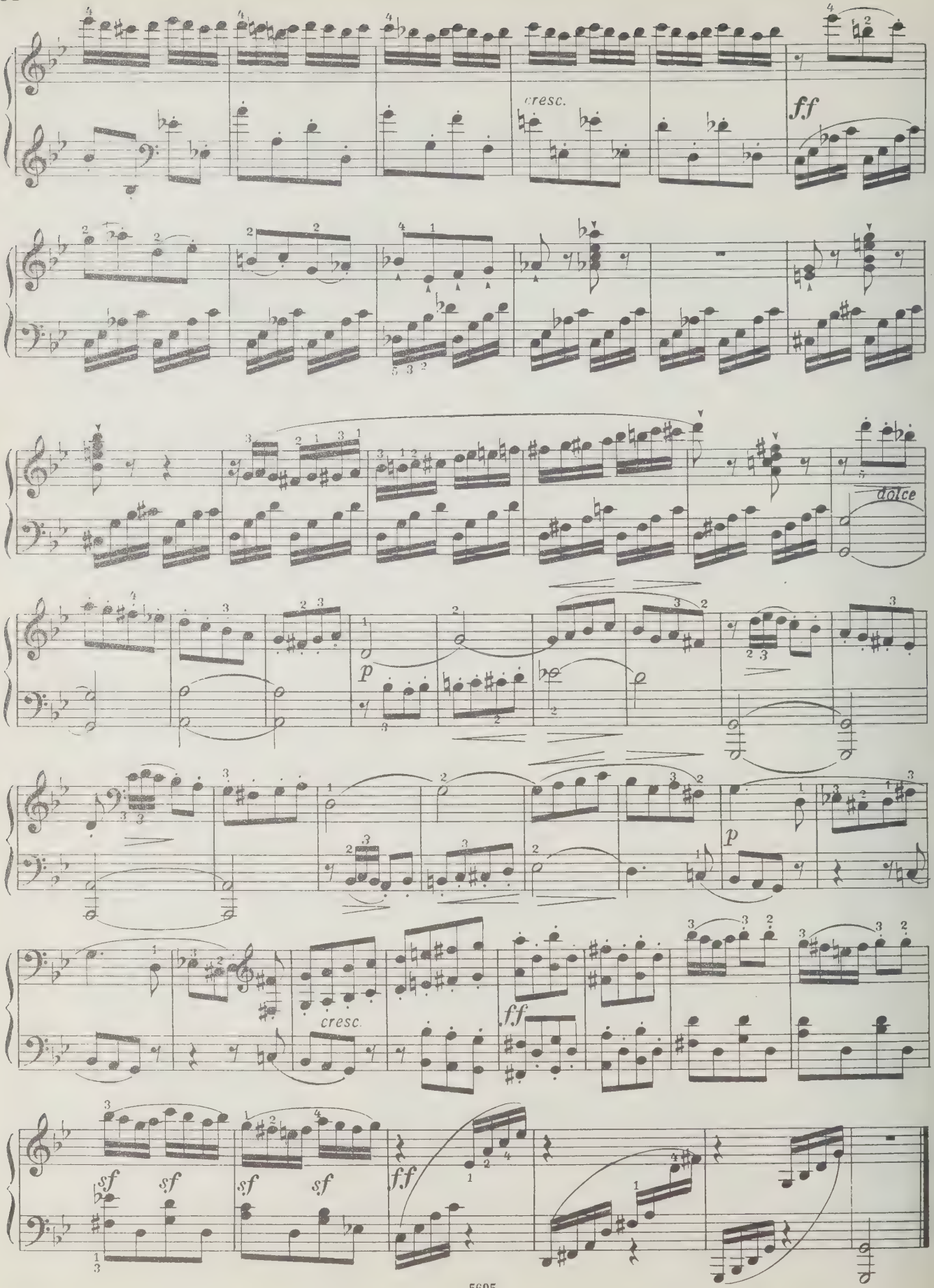

sf
sf
sf
dolce
f
sf
sf
p
f
sf
dim.
p
legato
cresc.
f
dim.
p
pp
cresc.
f
ff
p
ff


dolce
mp
p
p
rit. un pochettino
a tempo
p
cresc.
ff
sf
p
cresc.
f
sf
sf
sf
sf
p


simile
sempre
p
cresc.
f
sf
sf
sf
marcato
dim
p sempre
Ped.
legato

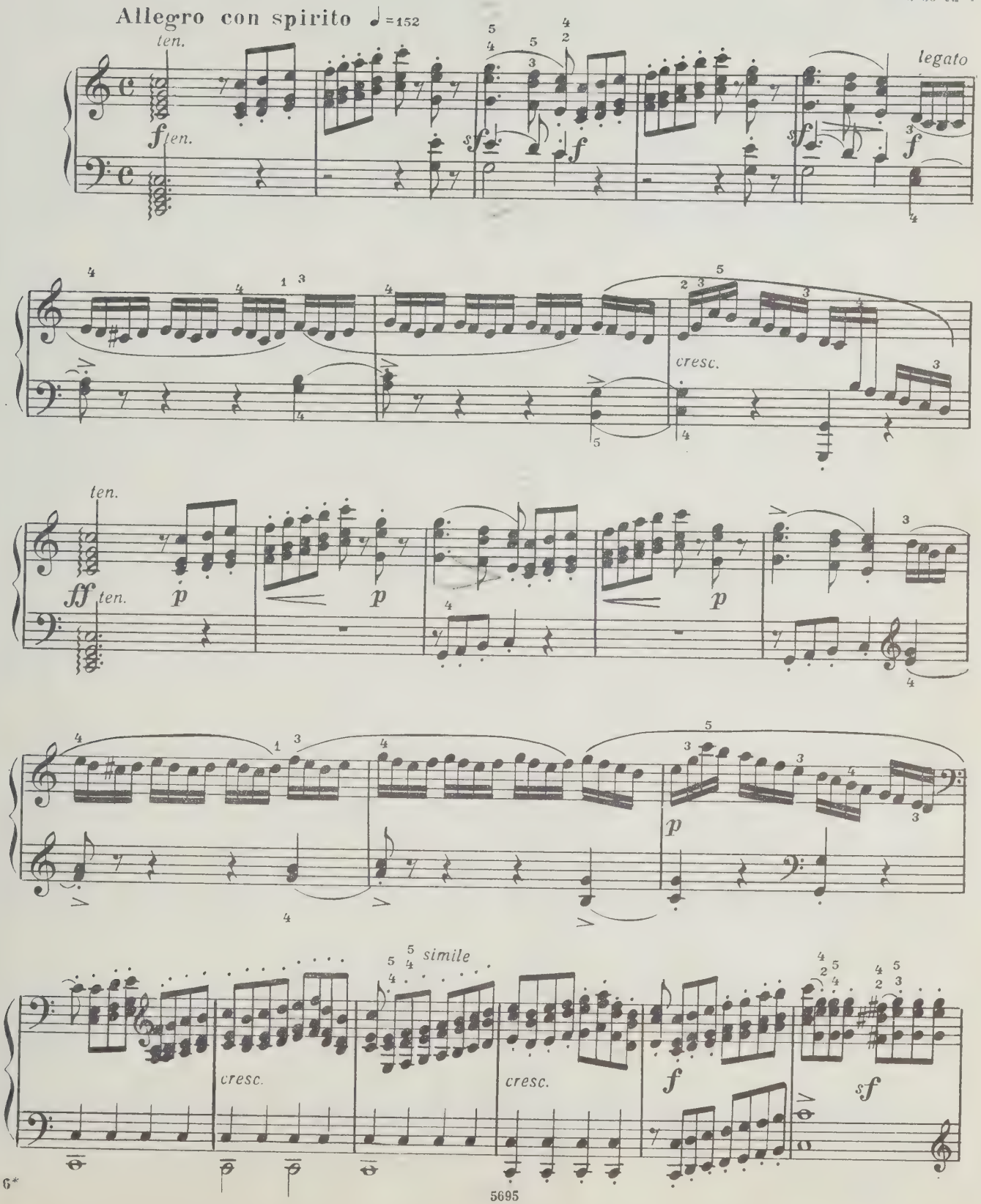

cresc.
ff
sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf
sf

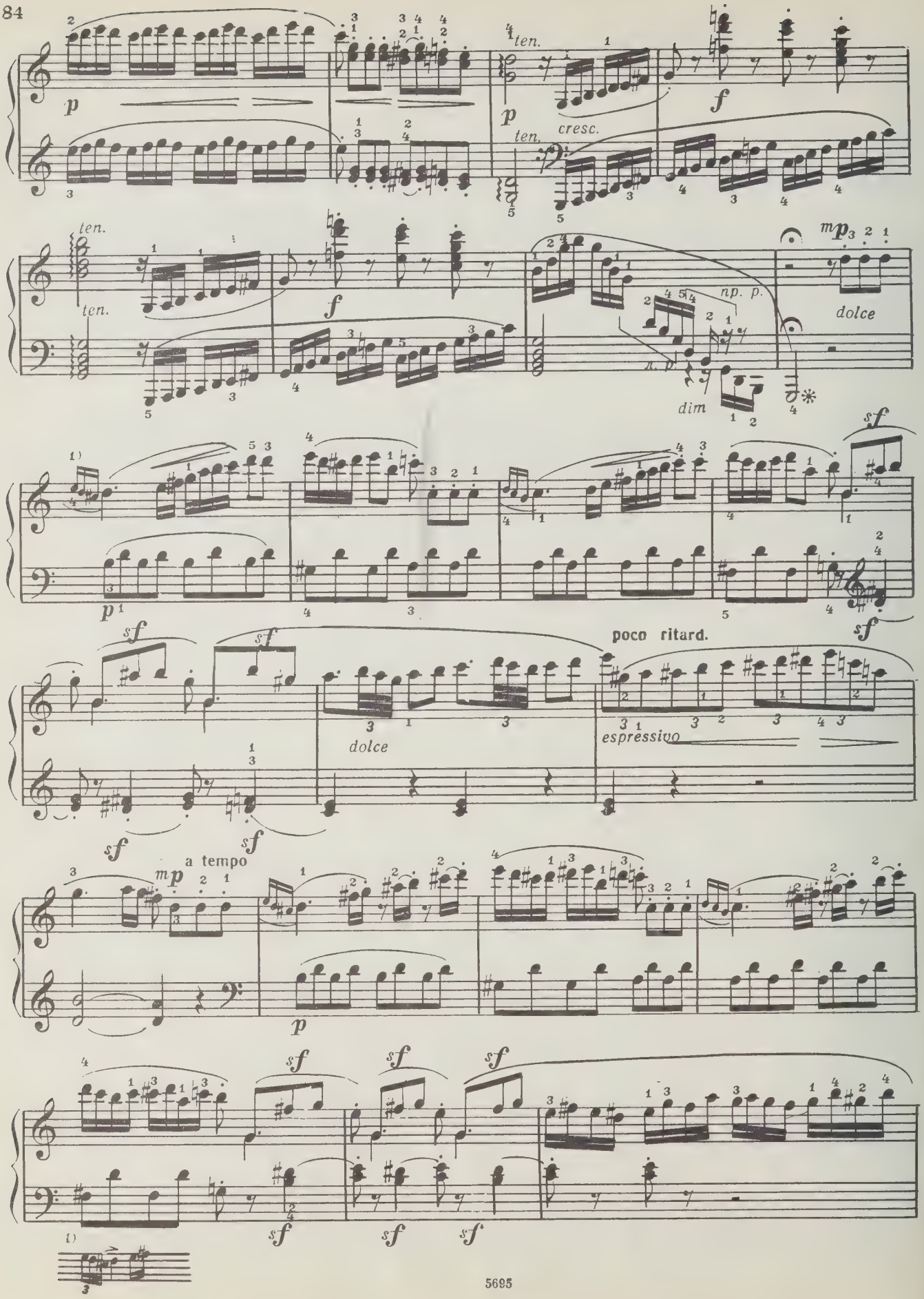

sf
mf
f
ff
dim.
p
pp
cresc.
legato
mp

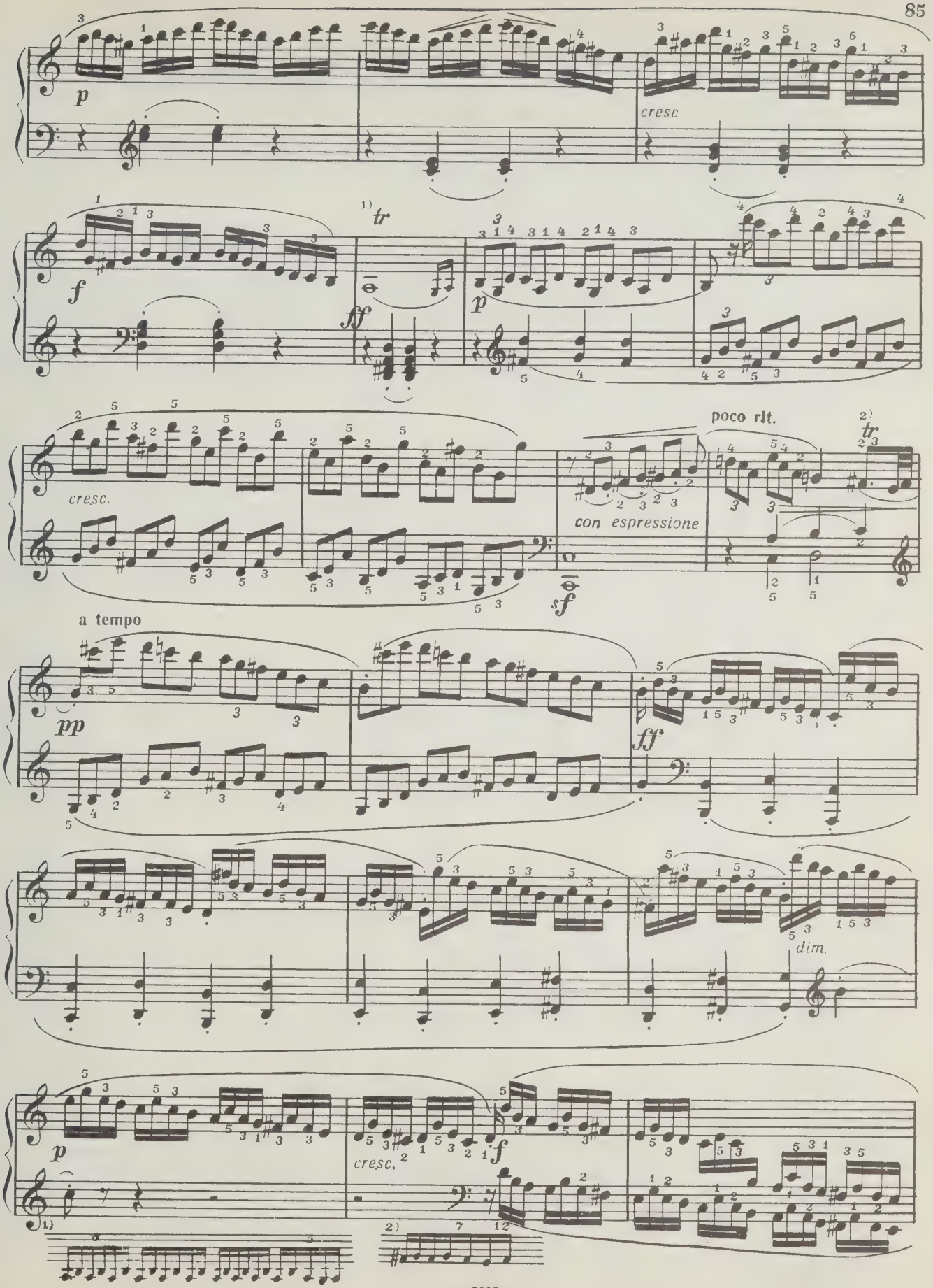

cresc.
ff
dolce
p
p
cresc.
ff
sf sf sf sf
ff

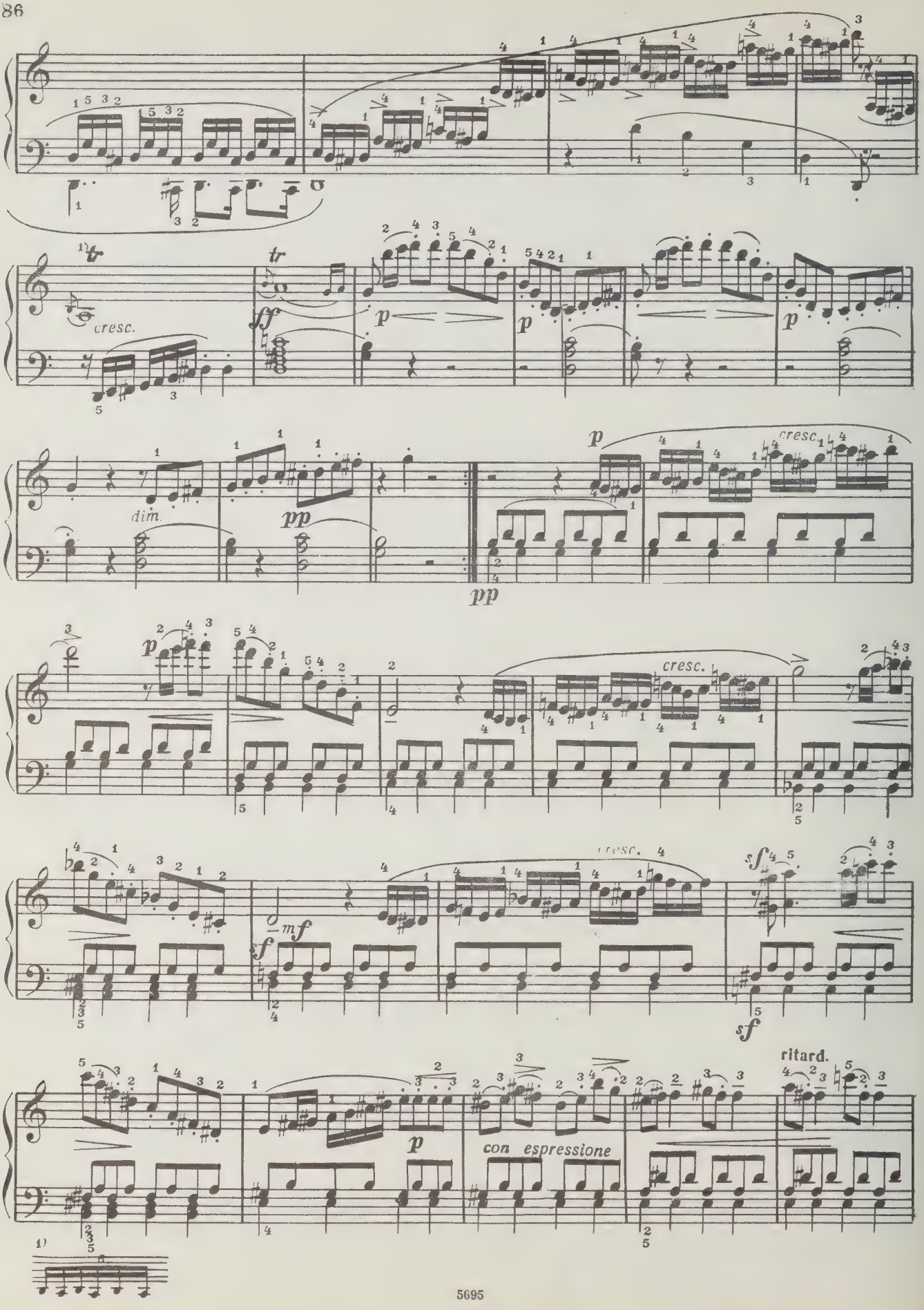
СОНАТА

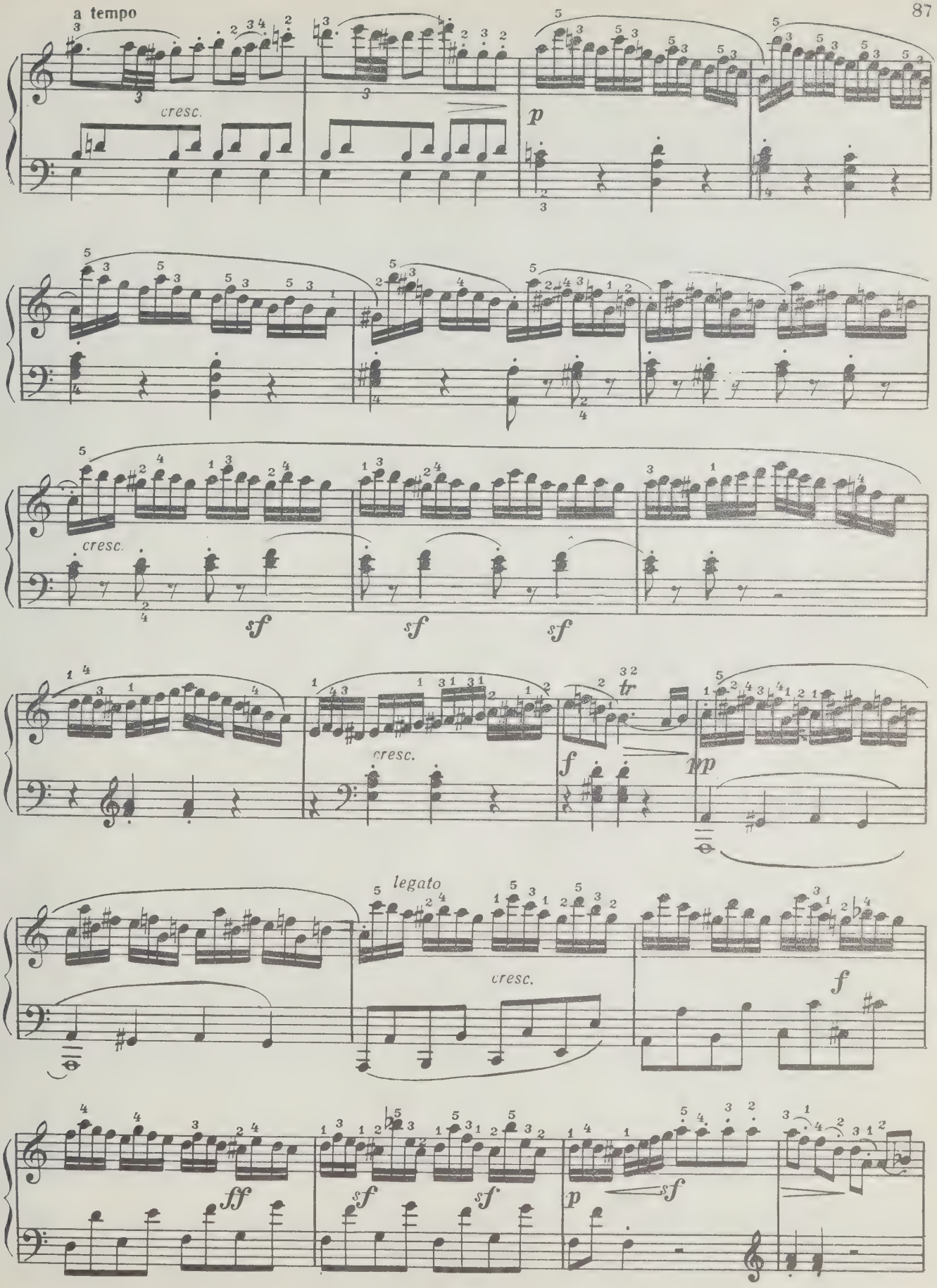
Op 33 #3
Соч. 36 № 4

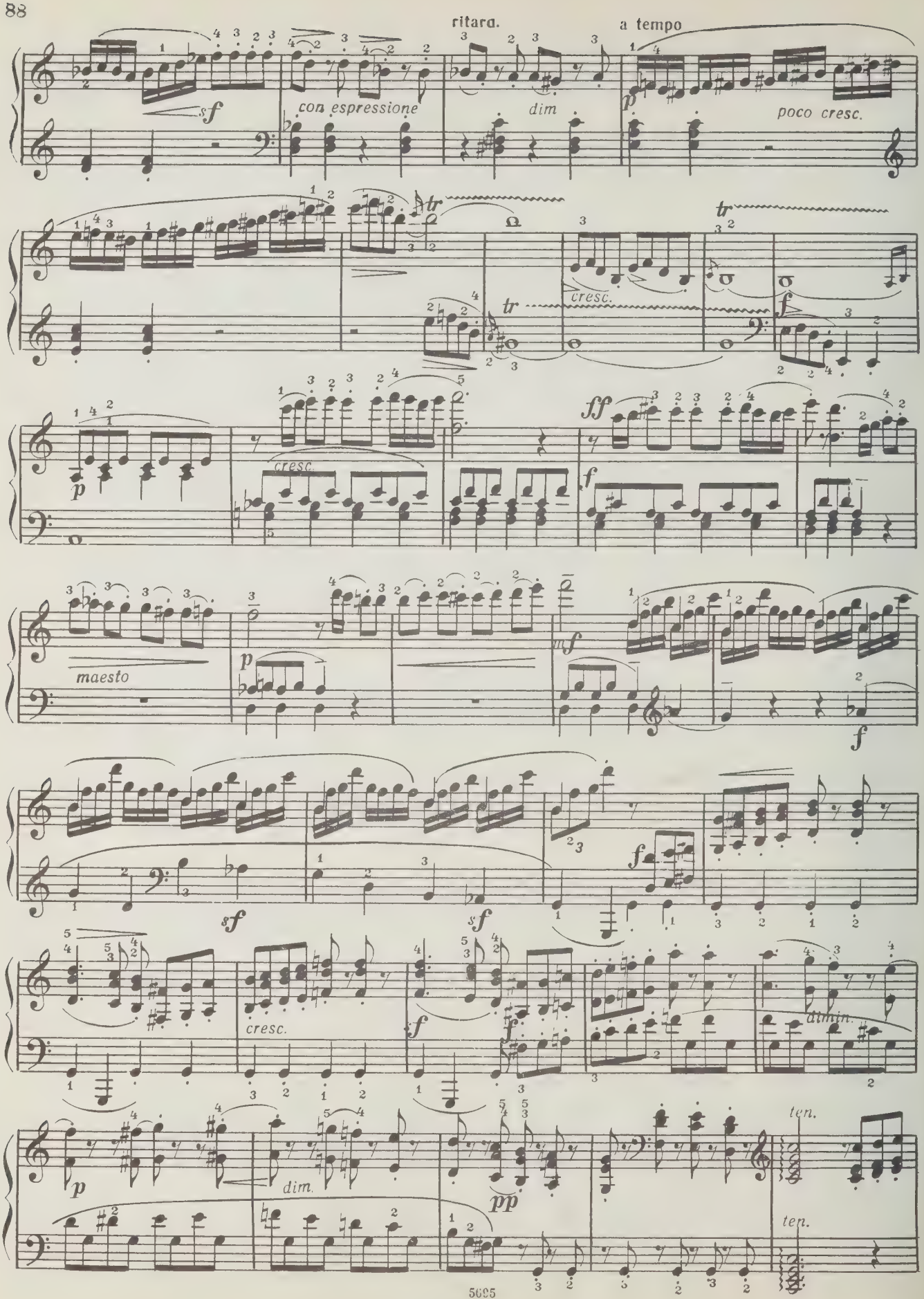


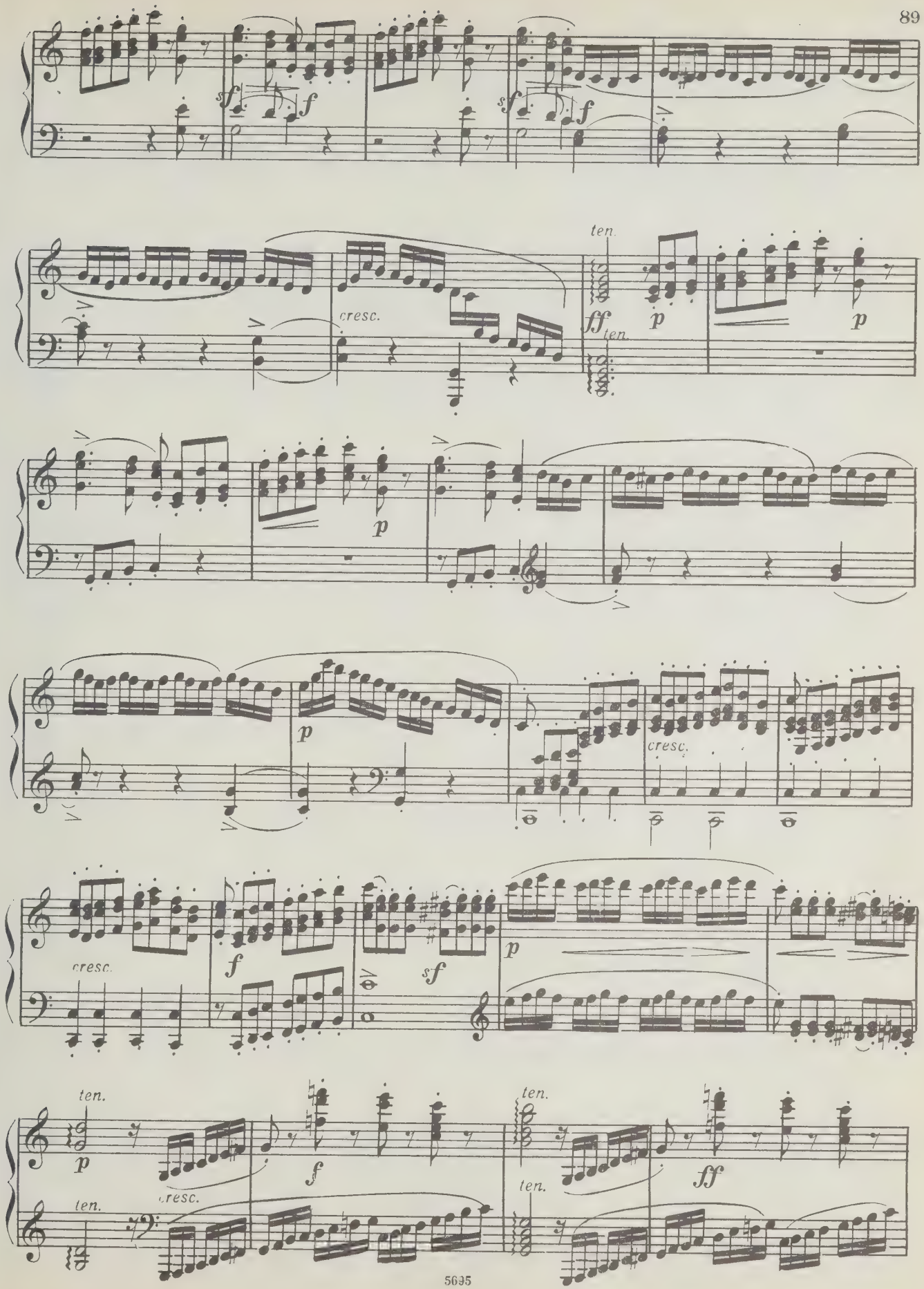

ten.
cresc.
dim
dolce
poco ritard.
espressivo
a tempo

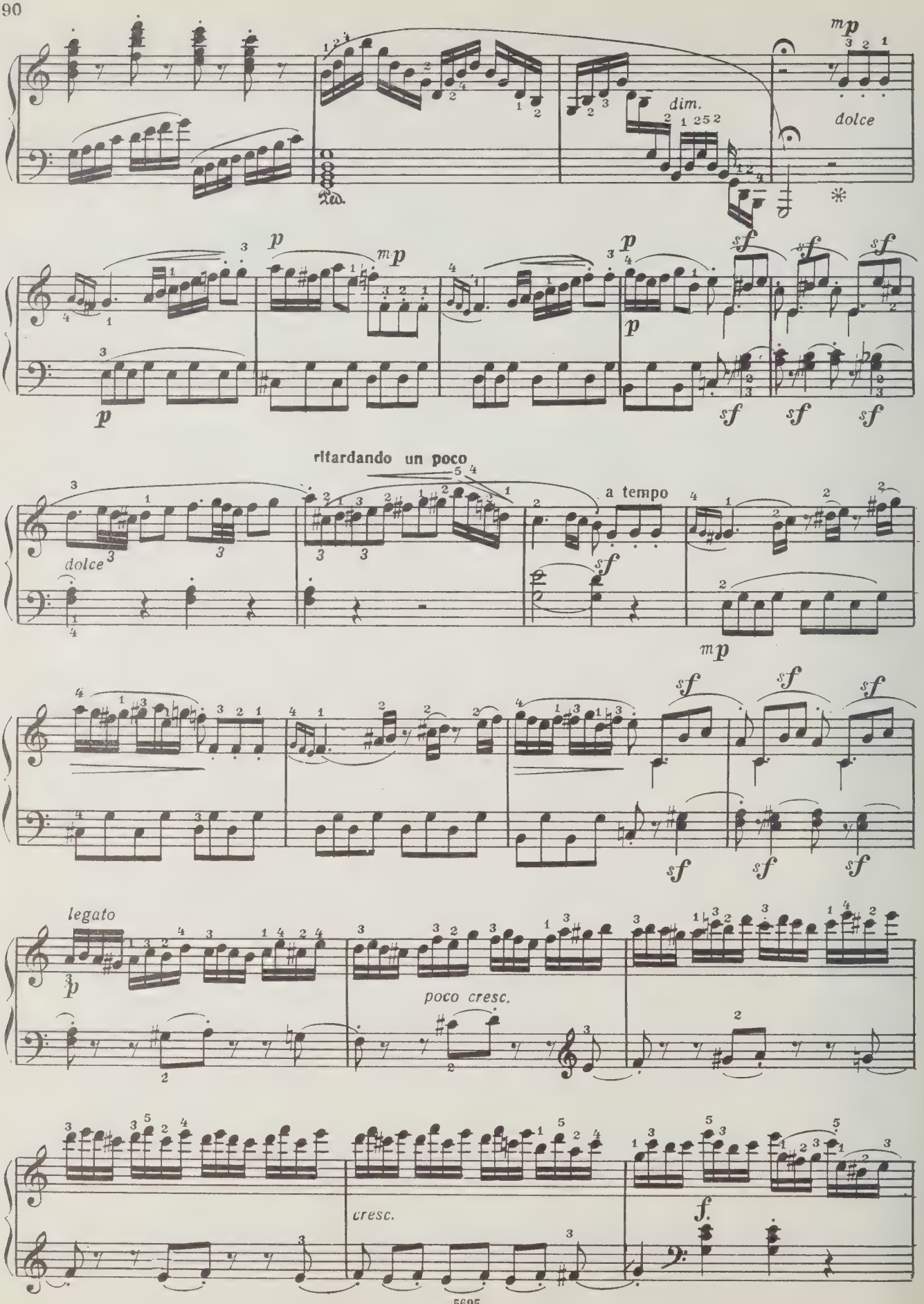

p
cresc
f
1) tr
ff
p
cresc.
poco rit.
2) tr
con espressione
sf
a tempo
pp
ff
dim.
p
cresc.
f
1)
2)

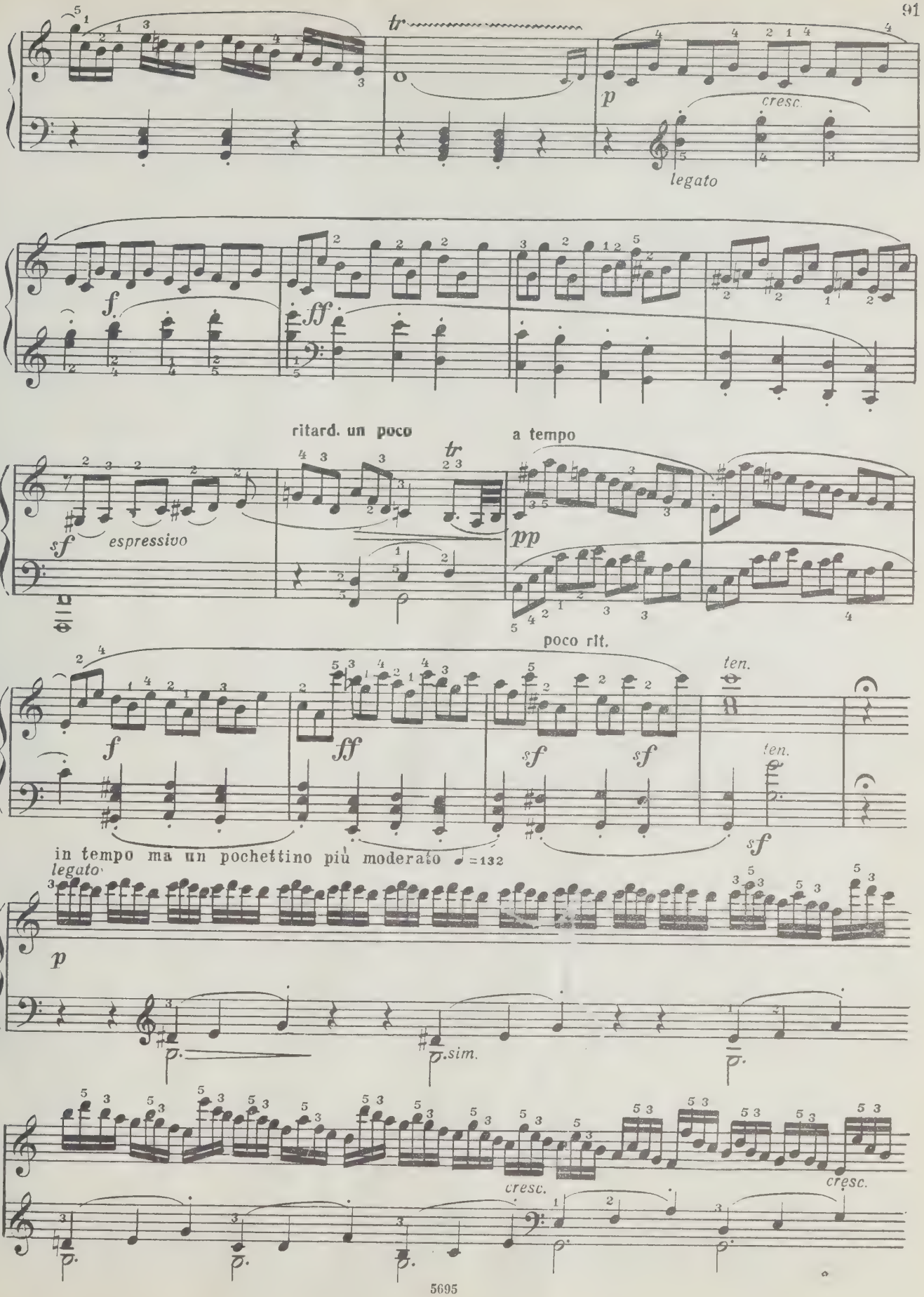

cresc.
ff
p
tr
dim.
pp
cresc.
mf
sf
ritard.
con espressione

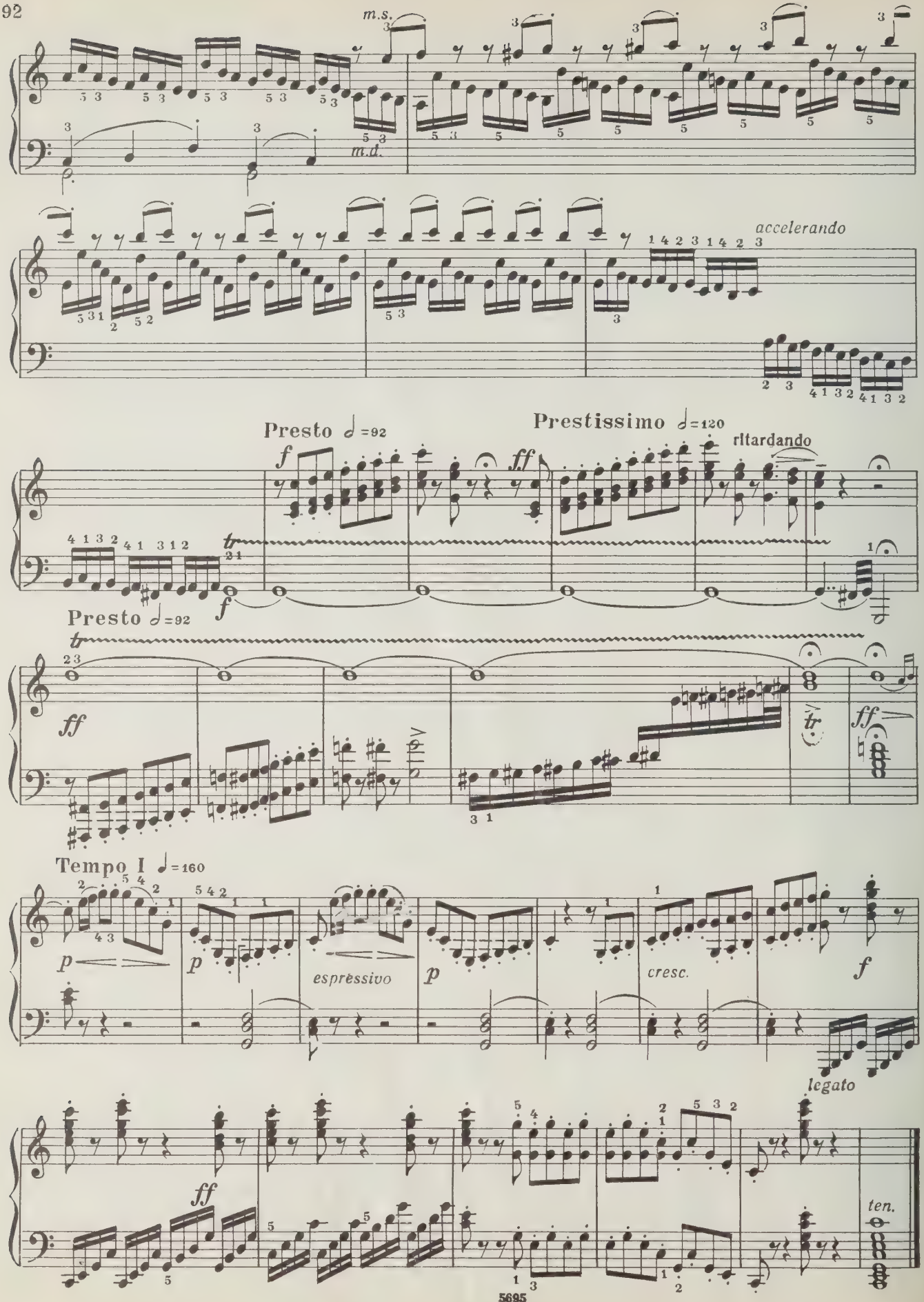

a tempo
cresc.
p
cresc.
sf
sf
sf
cresc.
f
tr
pp
legato
cresc.
f
ff
sf
sf
p
sf

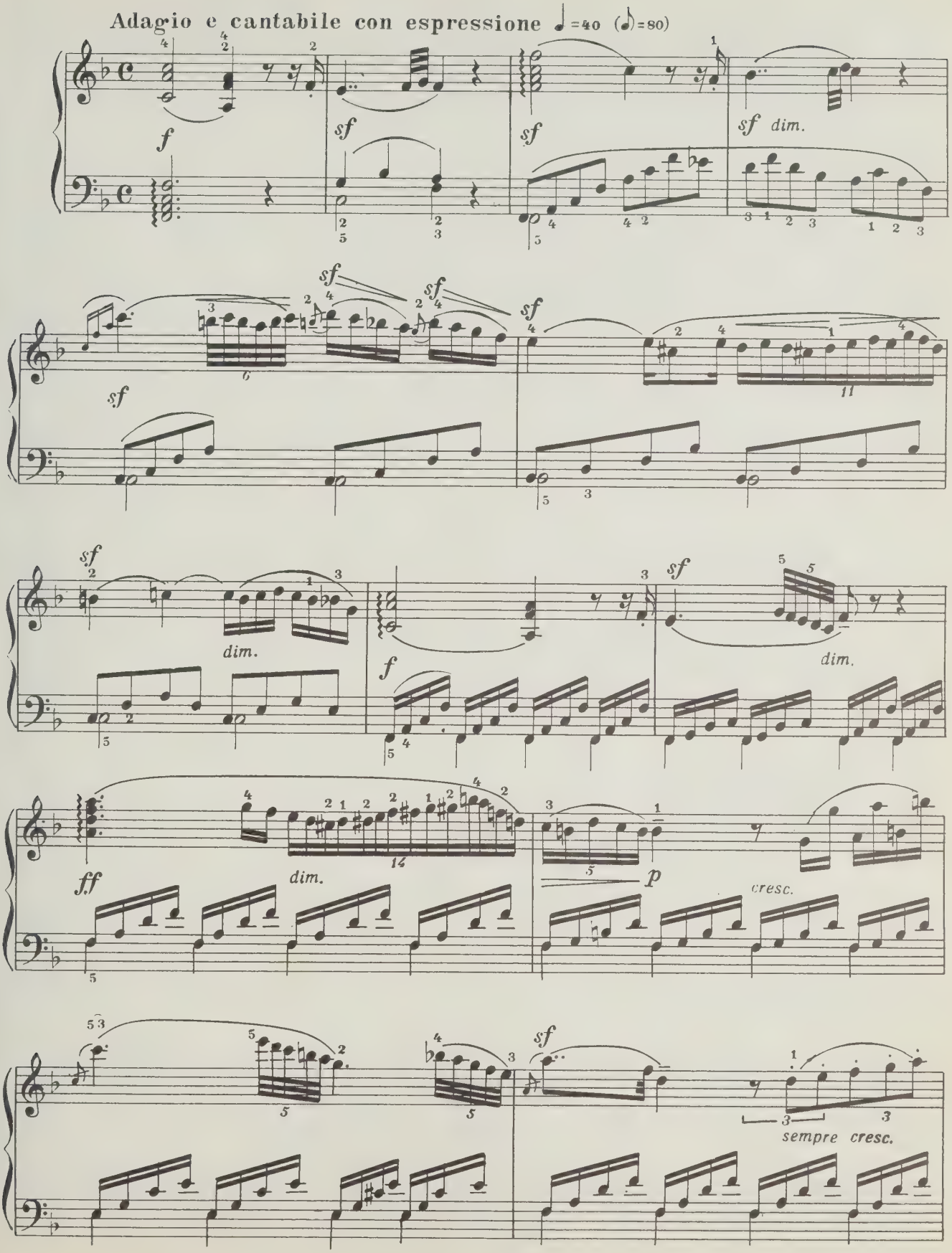

ritard.
a tempo
sf
con espressione
dim
p
poco cresc.
tr
cresc.
f
ff
maesto
mf
sf
dimin.
pp
ten.

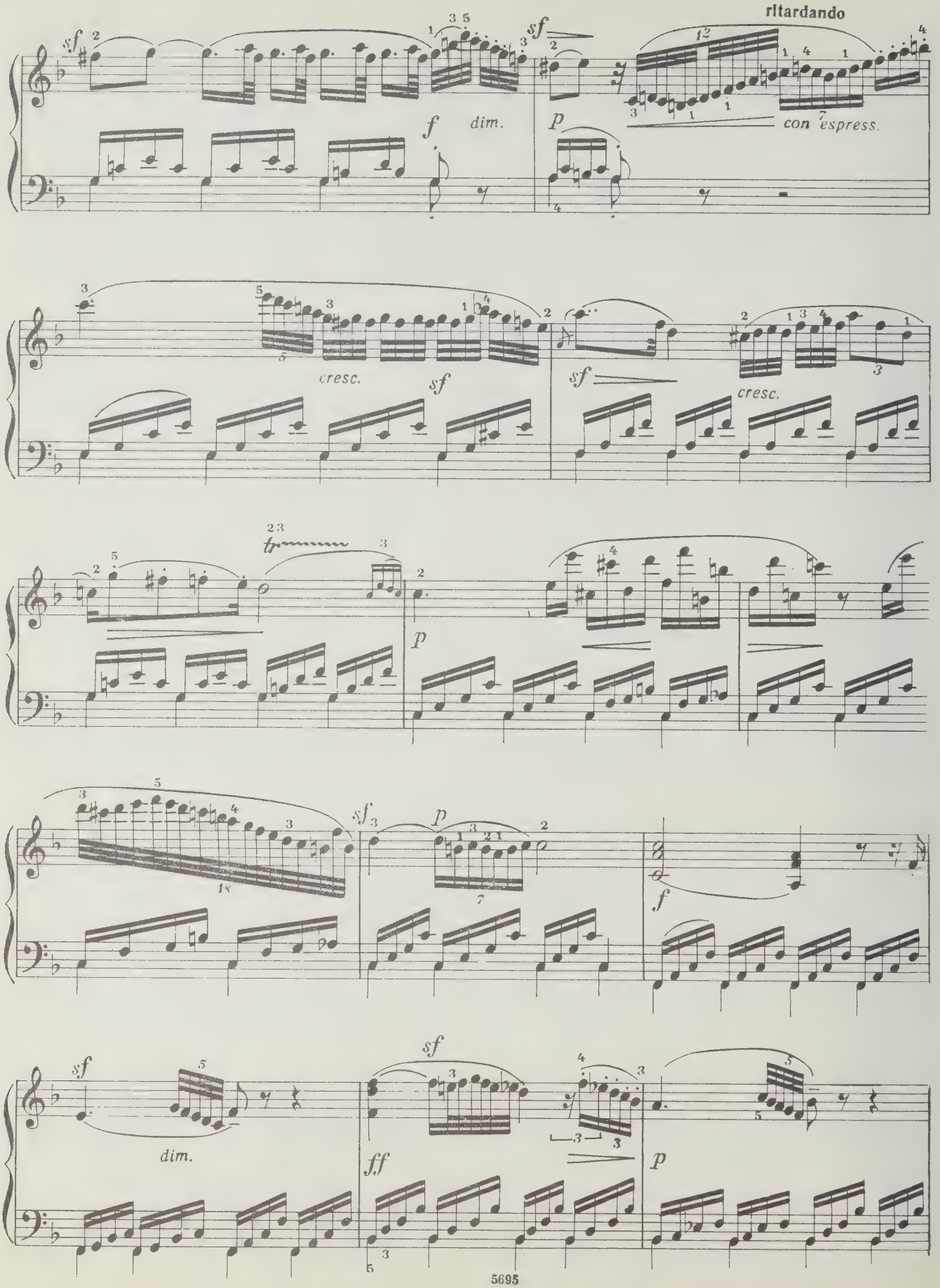

sf
f
sf
f
ten.
cresc.
ff
ten.
p
p
p
p
cresc.
cresc.
f
sf
p
ten.
p
cresc.
ten.
f
ten.
ten.
ff
ten.

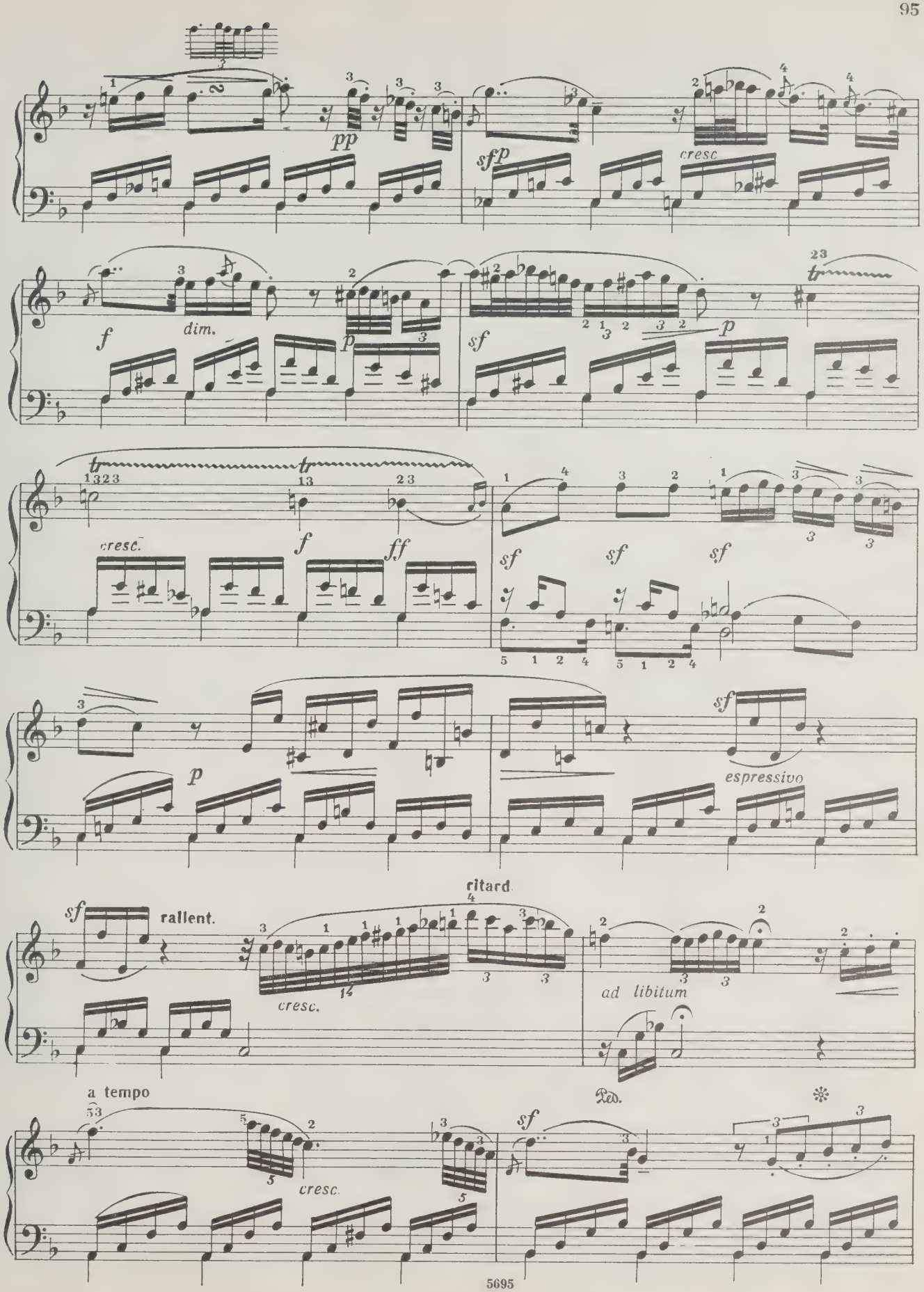

mp
dim.
dolce
2a.
p
mp
sf
ritardando un poco
a tempo
legato
poco cresc.
cresc.
f.

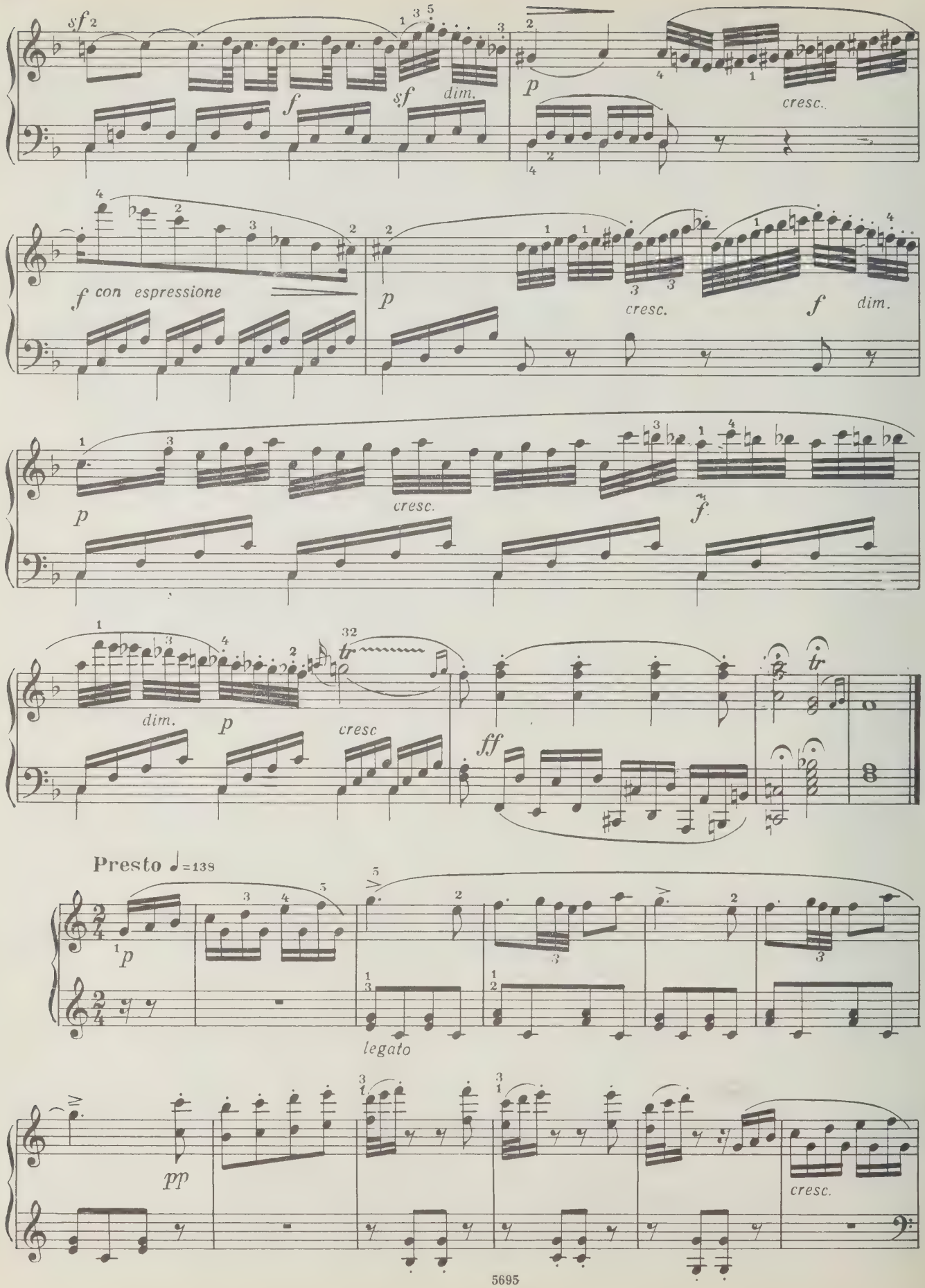

tr
p
cresc.
legato
f
ff
ritard. un poco
a tempo
tr
sf
espressivo
pp
poco rit.
ten.
f
ff
sf
sf
ten.
sf
in tempo ma un pochettino più moderato ♩=132
legato
p
sim.
cresc.
cresc.

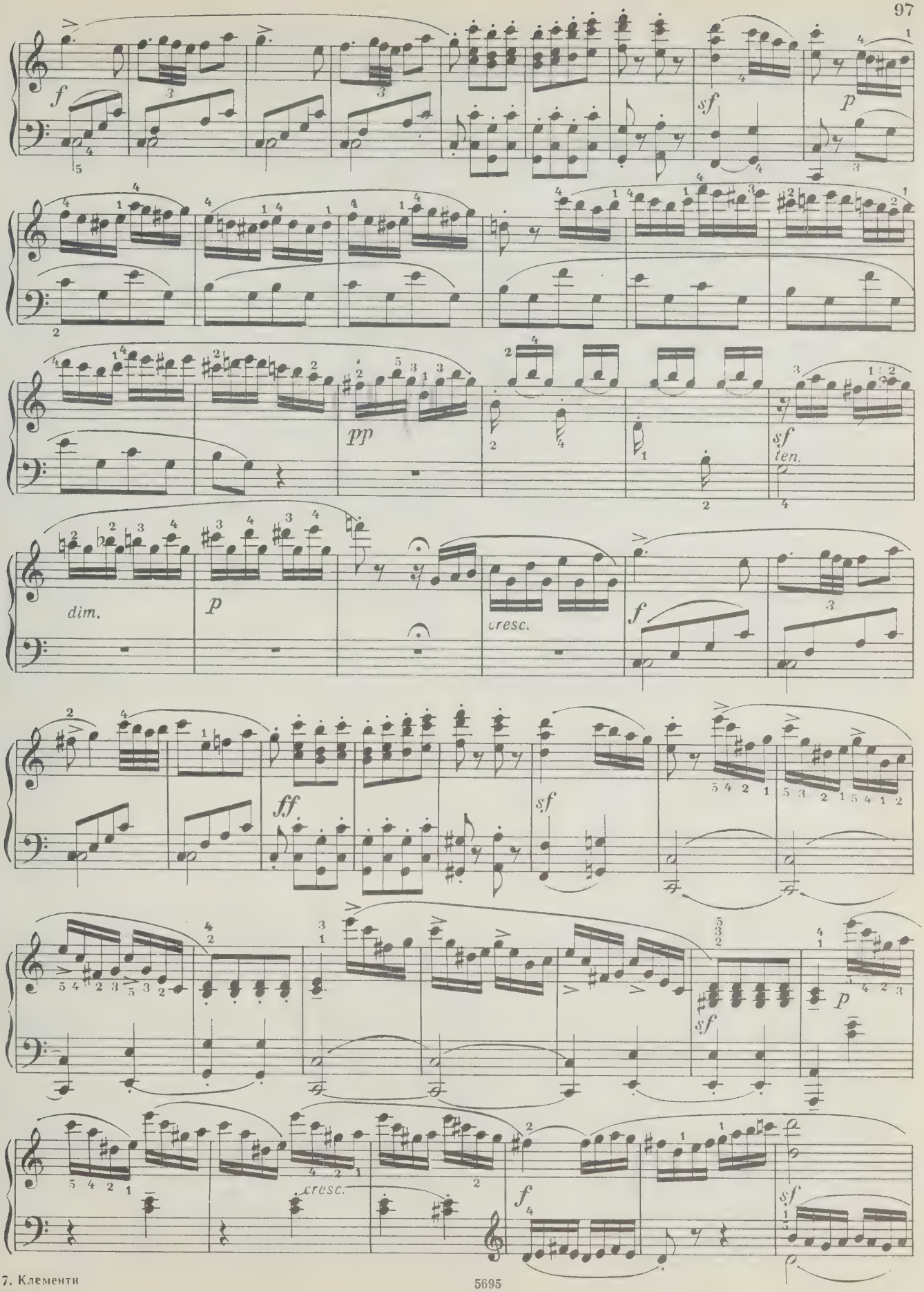

m.s.
m.d.
accelerando
Presto ♩=92
Prestissimo ♩=120
ritardando
Presto ♩=92
Tempo I ♩=160
espressivo
cresc.
legato
ten.

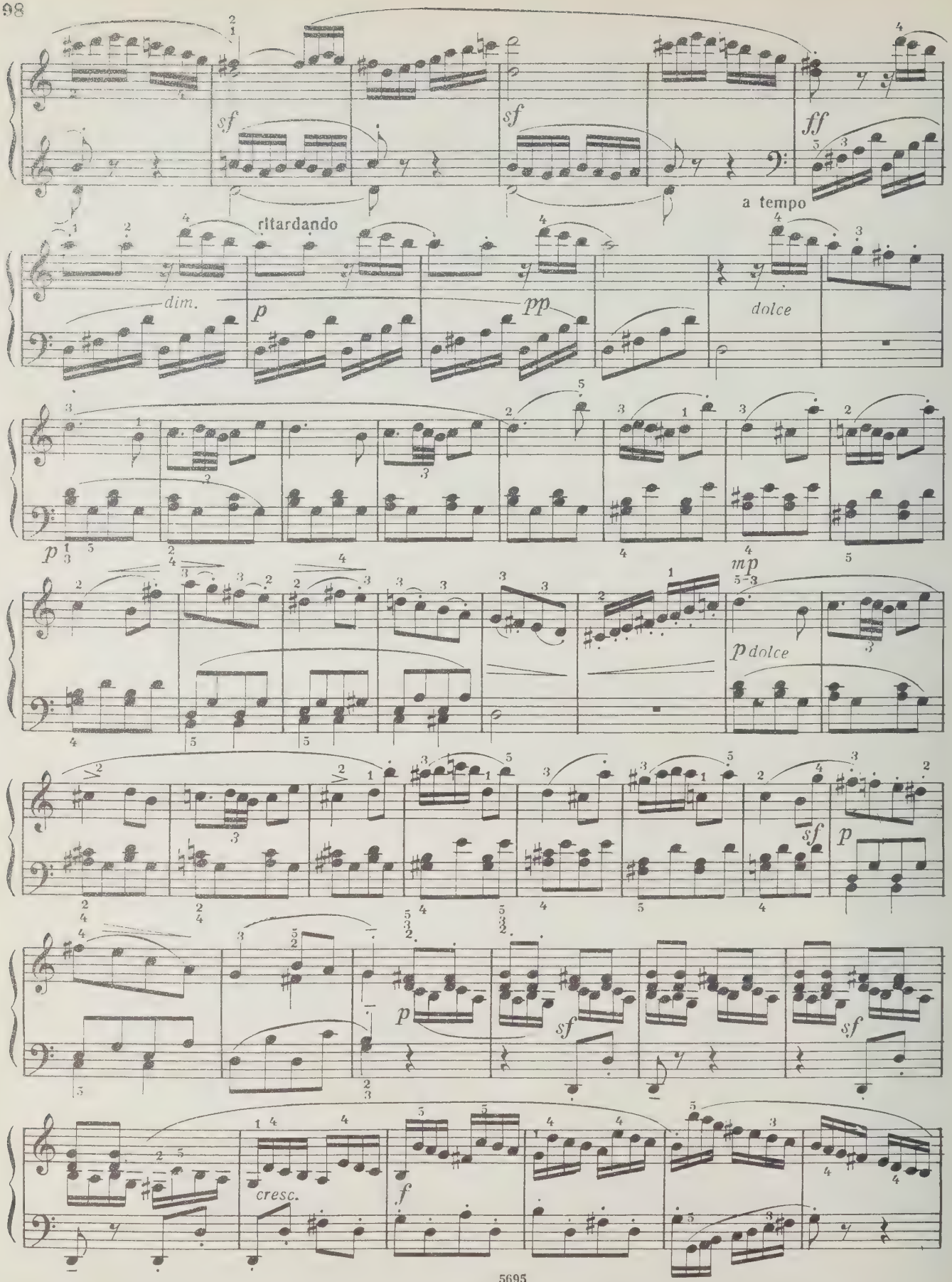

Adagio e cantabile con espressione ♩=40 (♪=80)
f
sf
sf
sf dim.
sf
sf
sf
sf
sf
dim.
f
sf
dim.
ff
dim.
p
cresc.
sf
sempre cresc.

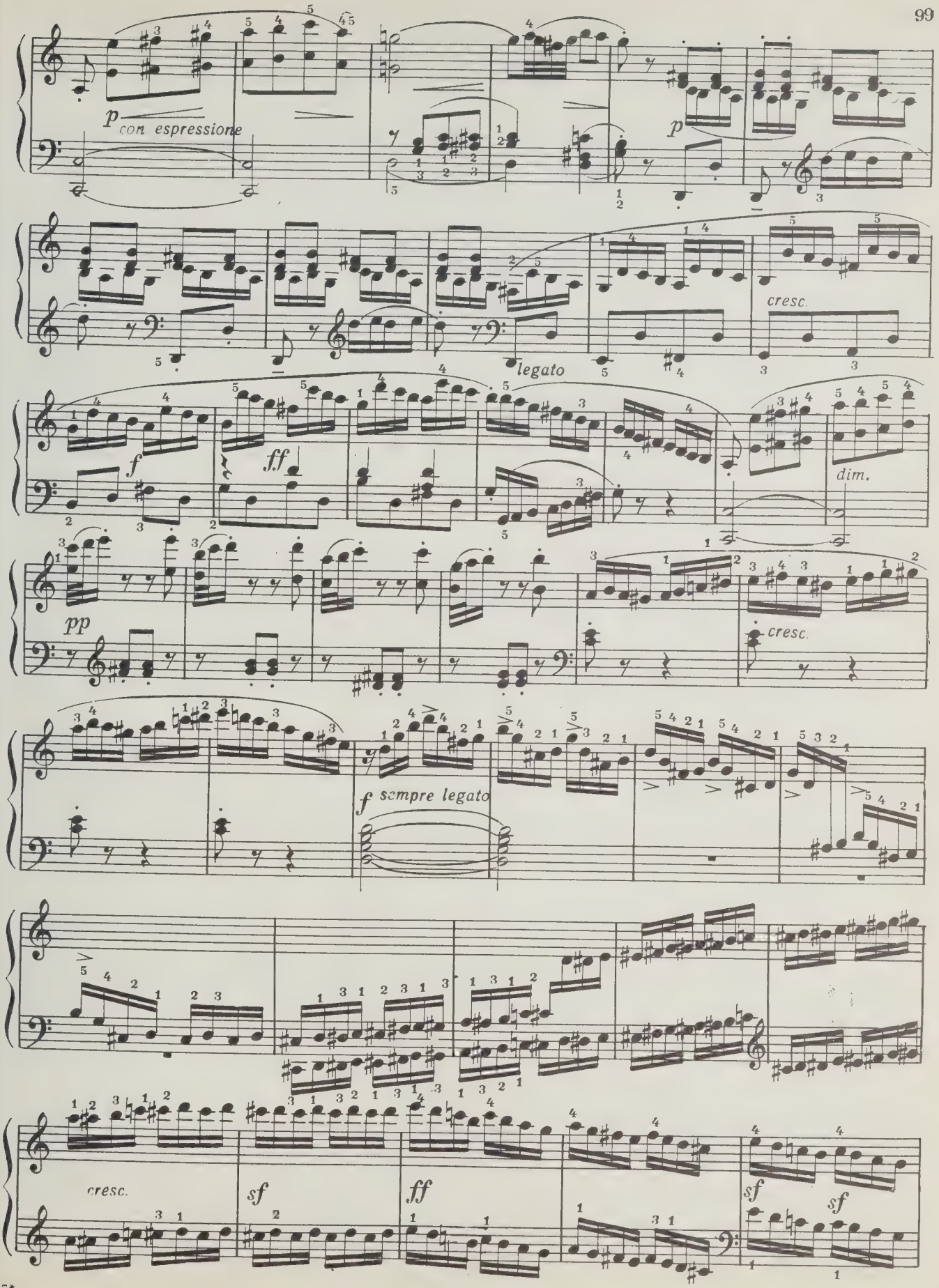

ritardando
sf
f
dim.
p
con espress.
cresc.
sf
cresc.
tr
dim.
ff

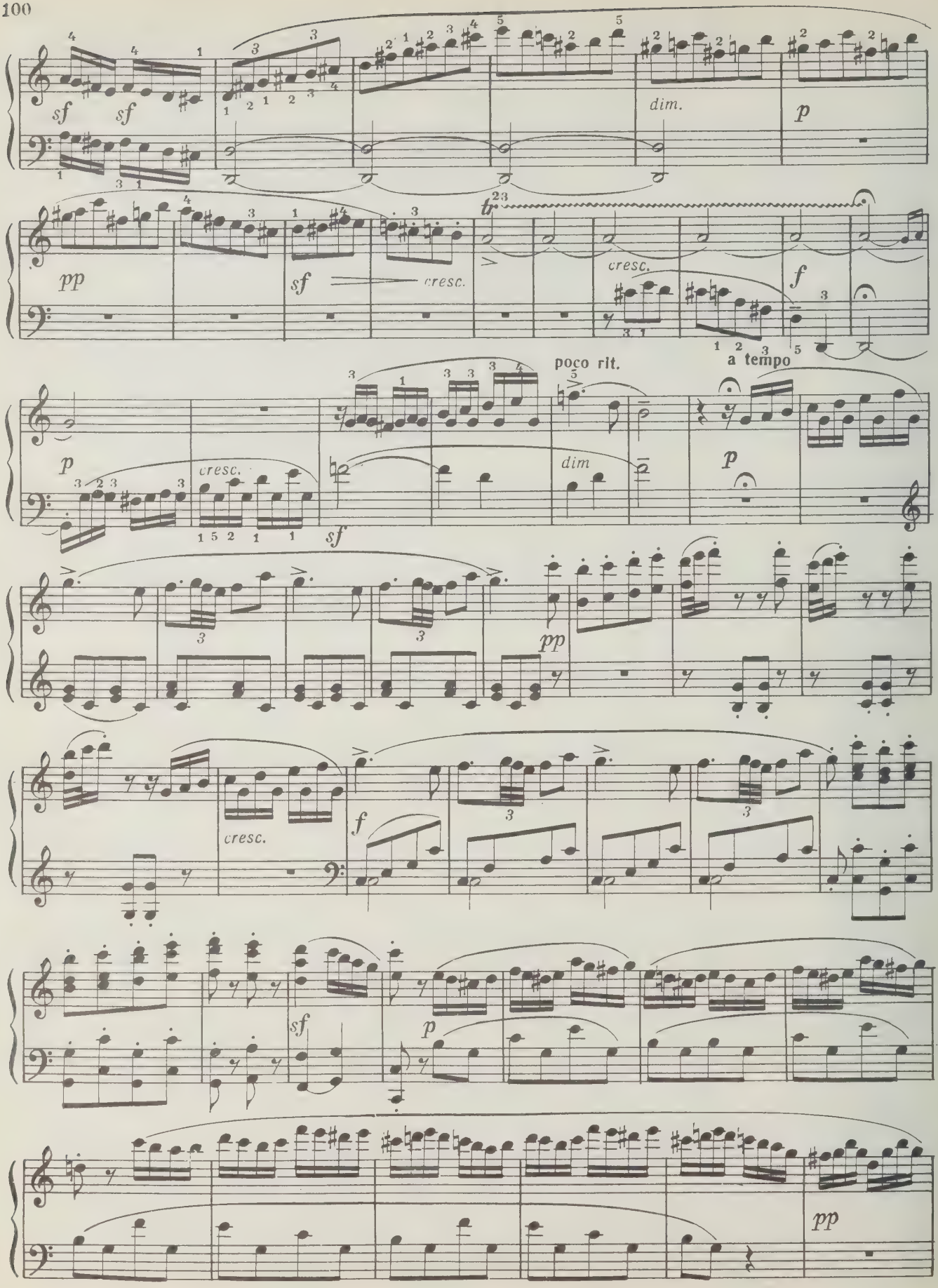

pp
cresc.
sfp
f
dim.
p
sf
tr
cresc.
f
ff
sf
sf
sf
p
sf
espressivo
sf
rallent.
ritard
cresc.
ad libitum
Ped.
a tempo
cresc.
sf

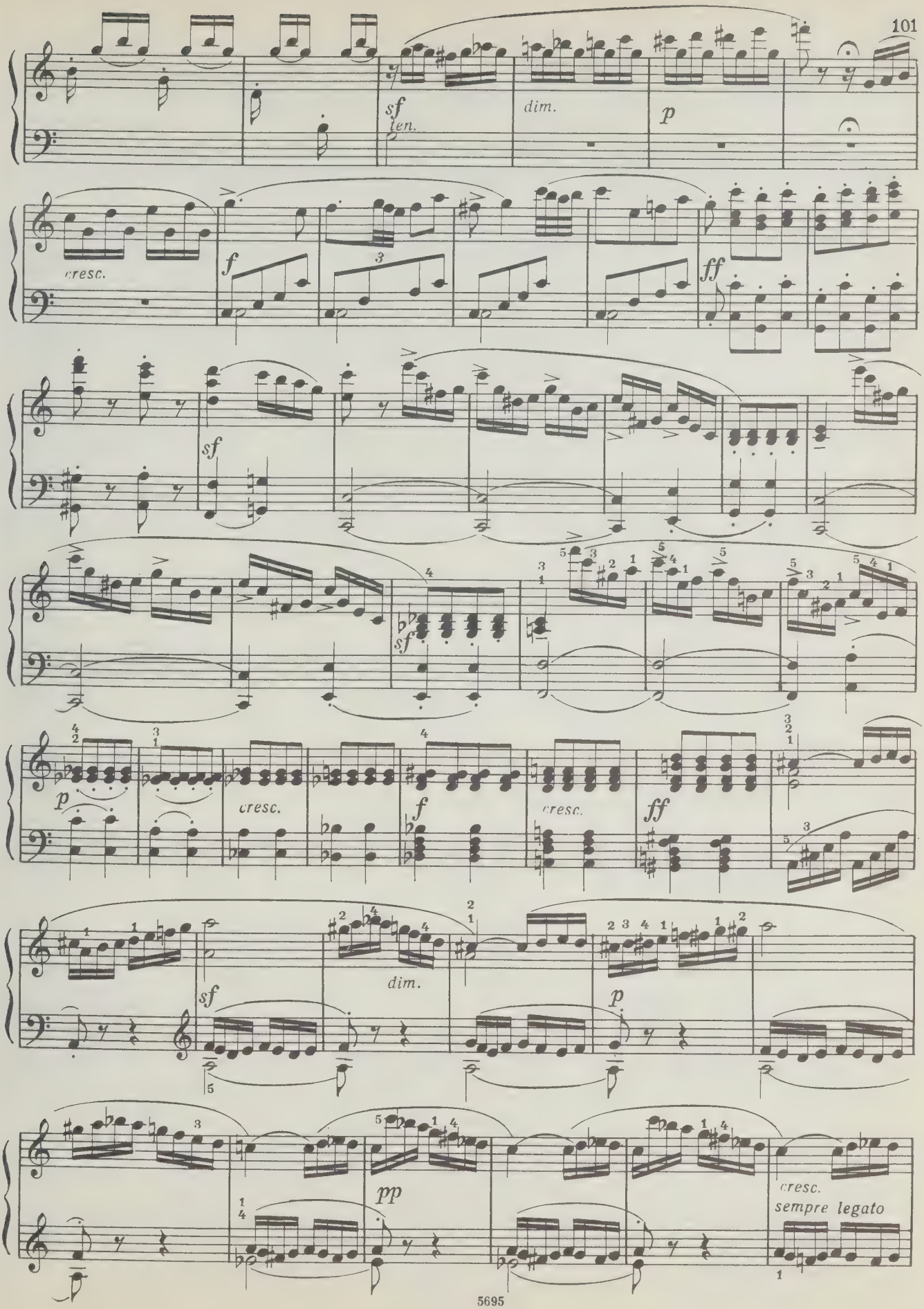

sf
f
sf
dim.
p
cresc.
f con espressione
p
cresc.
f
dim.
p
cresc.
f
dim.
p
cresc
ff
tr
Presto ♩=138
p
legato
pp
cresc.

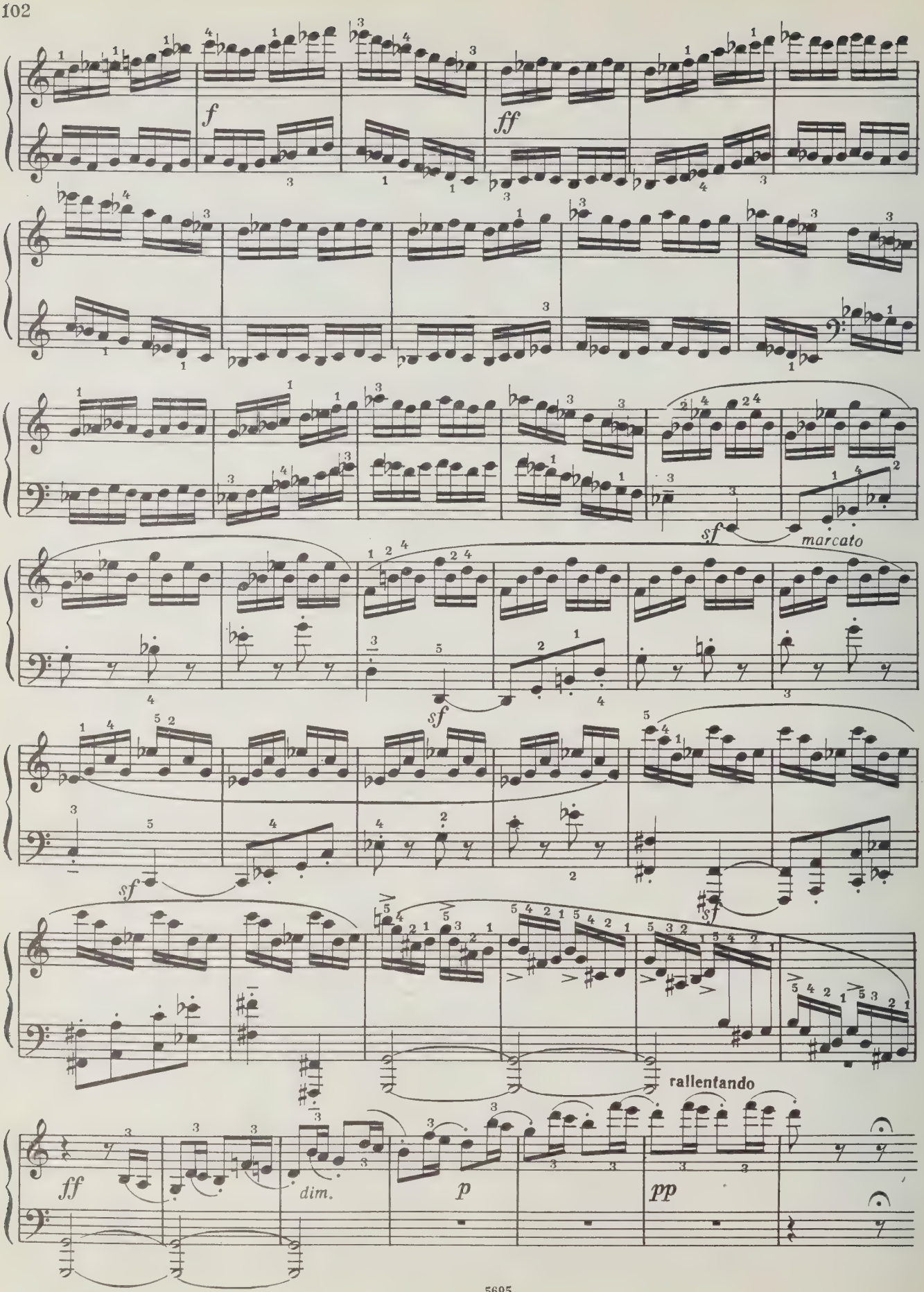

f
sf
p
pp
sf
ten.
dim.
p
cresc.
f
ff
sf
sf
p
cresc.
f
sf

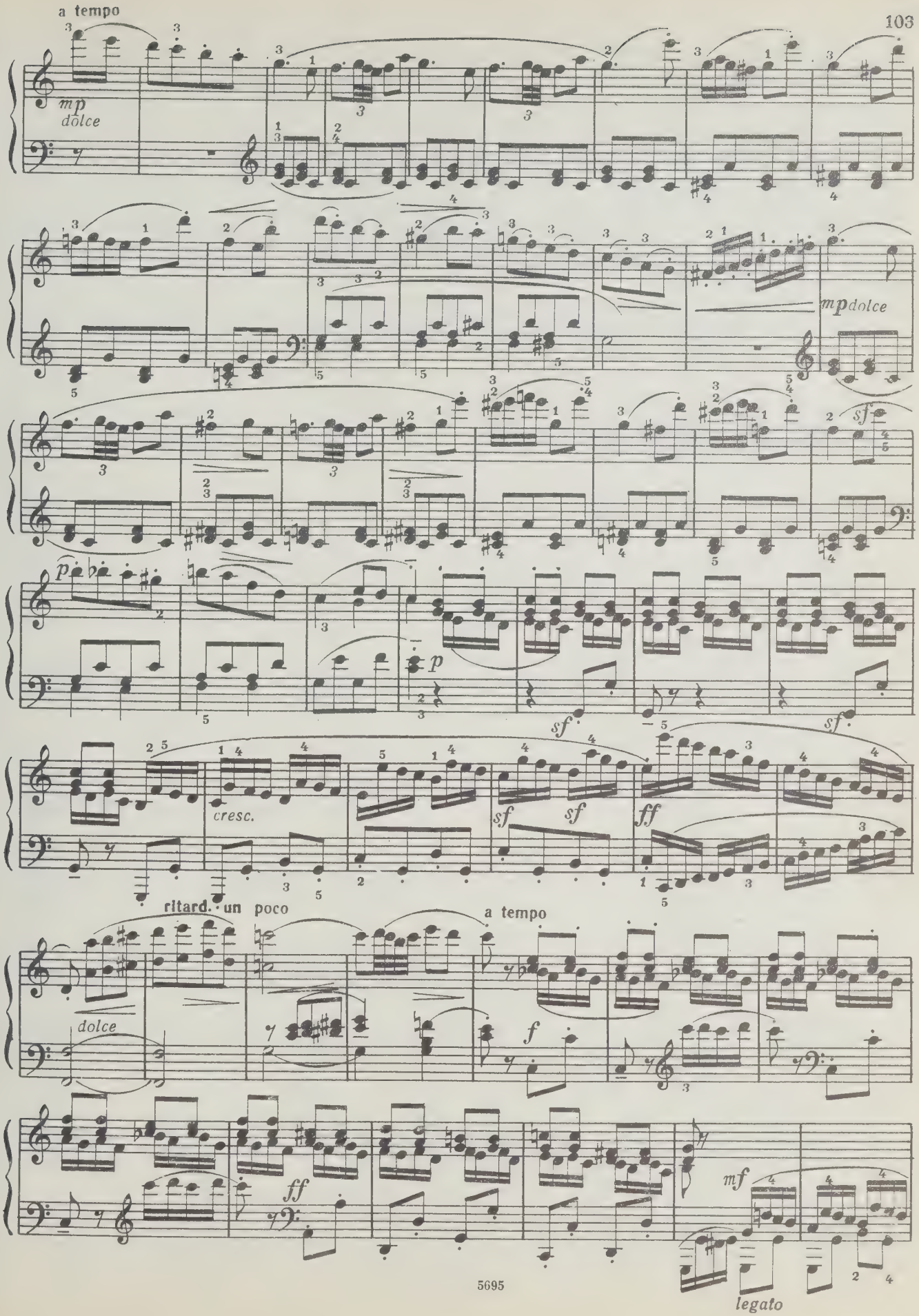

sf
sf
ff
a tempo
ritardando
dim.
p
pp
dolce
p
mp
p dolce
sf
p
p
sf
sf
cresc.
f

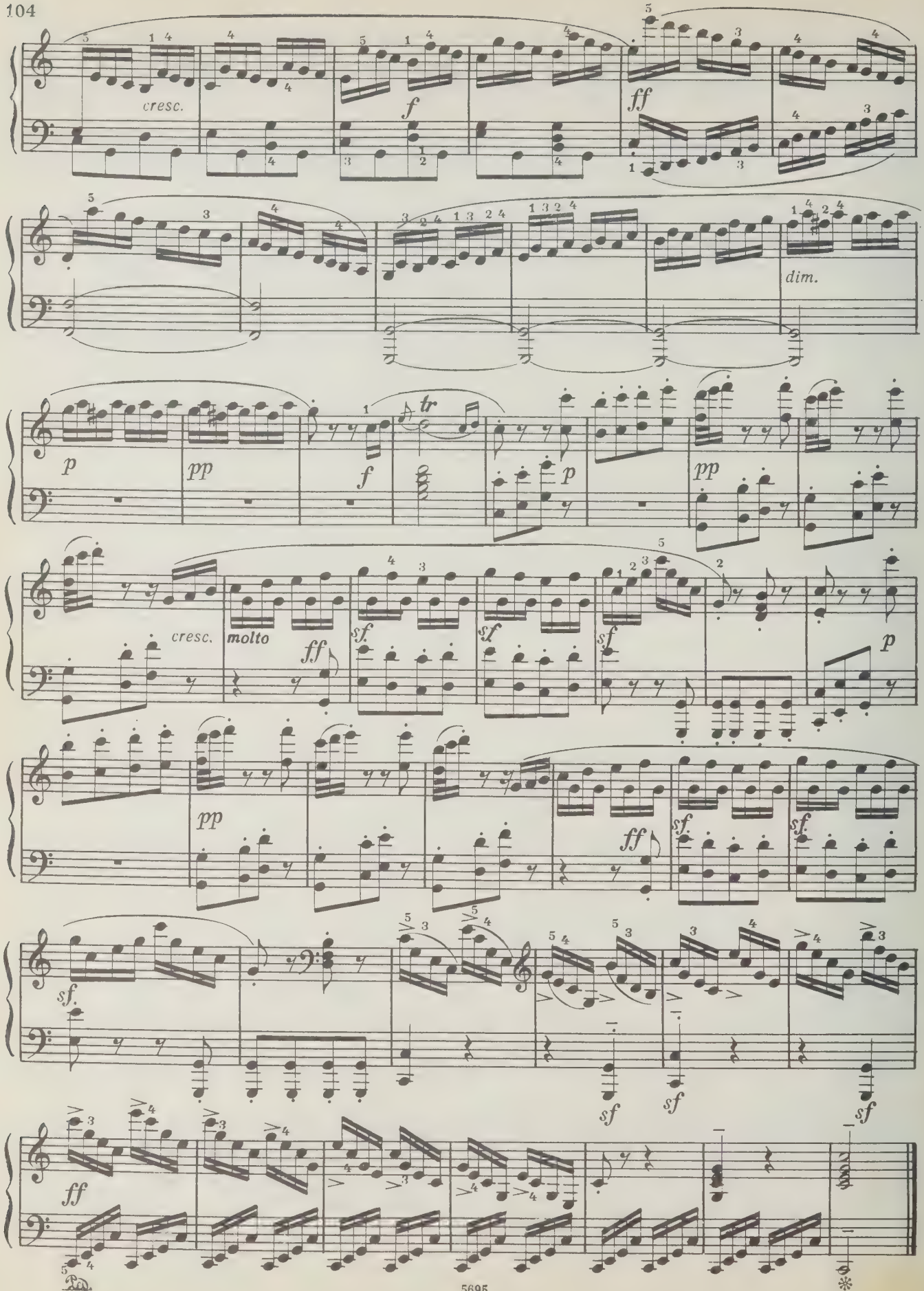

p con espressione
p
cresc.
legato
f
ff
dim.
pp
cresc.
f sempre legato
cresc.
sf
ff
sf
sf


sf
sf
dim.
p
pp
sf
cresc.
cresc.
f
poco rit.
a tempo
p
cresc.
sf
dim
p
pp
cresc.
f
sf
p
pp


sf
ten.
dim.
p
cresc.
f
ff
sf
sf
p
cresc.
f
cresc.
ff
sf
dim.
p
pp
cresc.
sempre legato


f
ff
sf
marcato
sf
sf
sf
rallentando
ff
dim.
p
pp

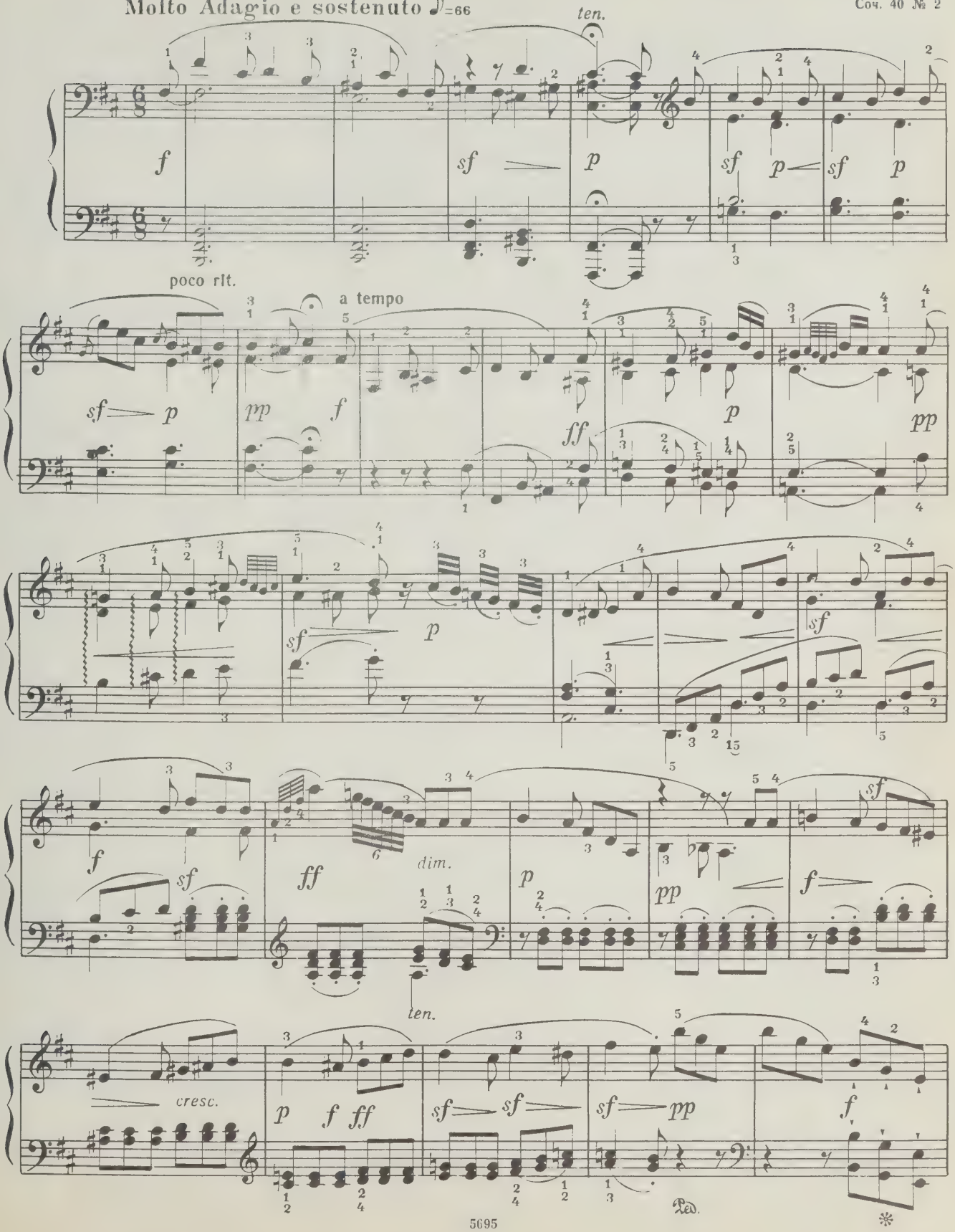

a tempo
mp
dolce
mp dolce
sf
p
sf
sf
cresc.
sf
sf
ff
ritard. un poco
a tempo
dolce
f
ff
mf
legato

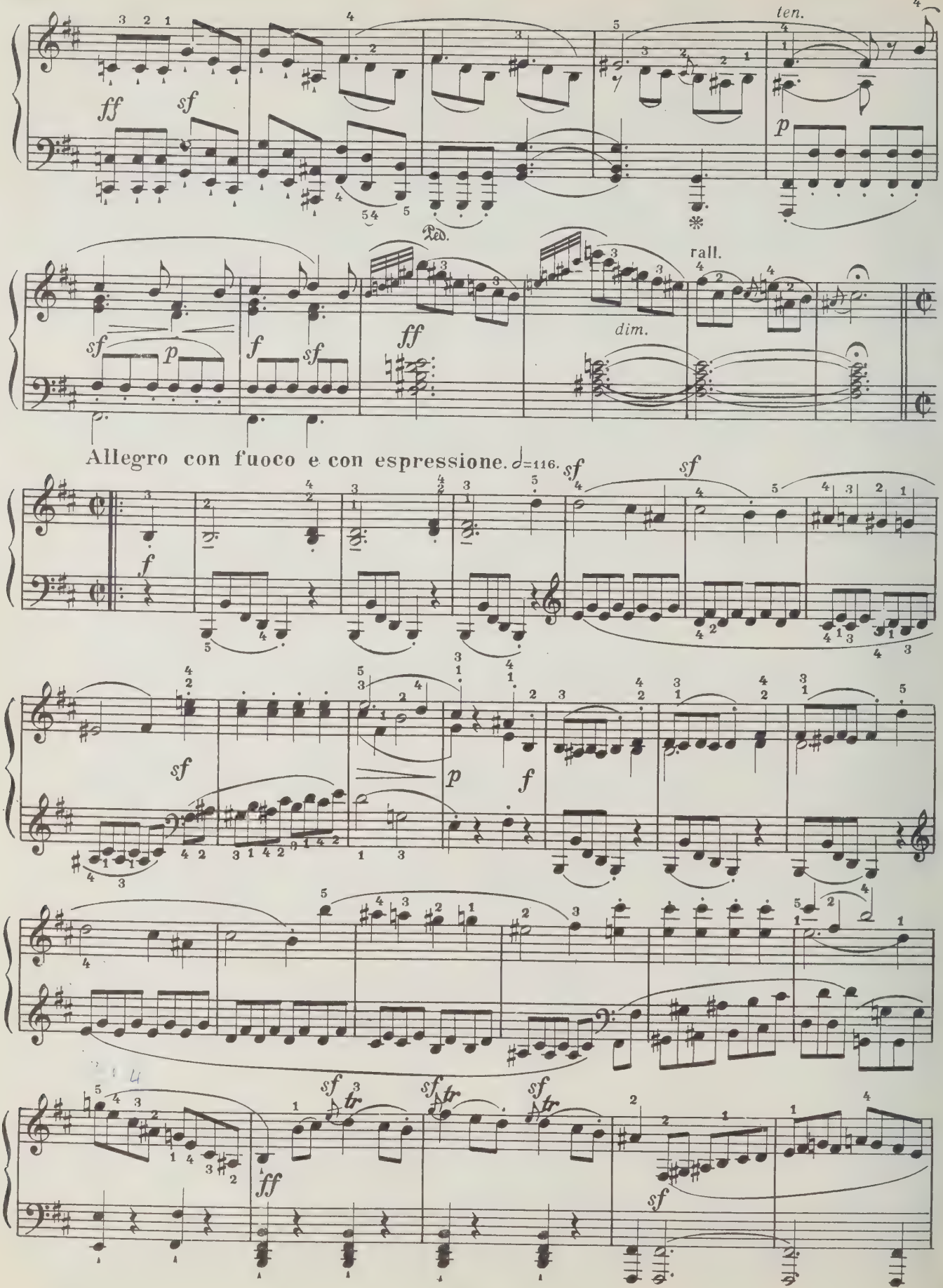

cresc.
f
ff
dim.
p
pp
f
tr
p
pp
cresc.
molto
ff
sf
sf
sf
p
pp
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff

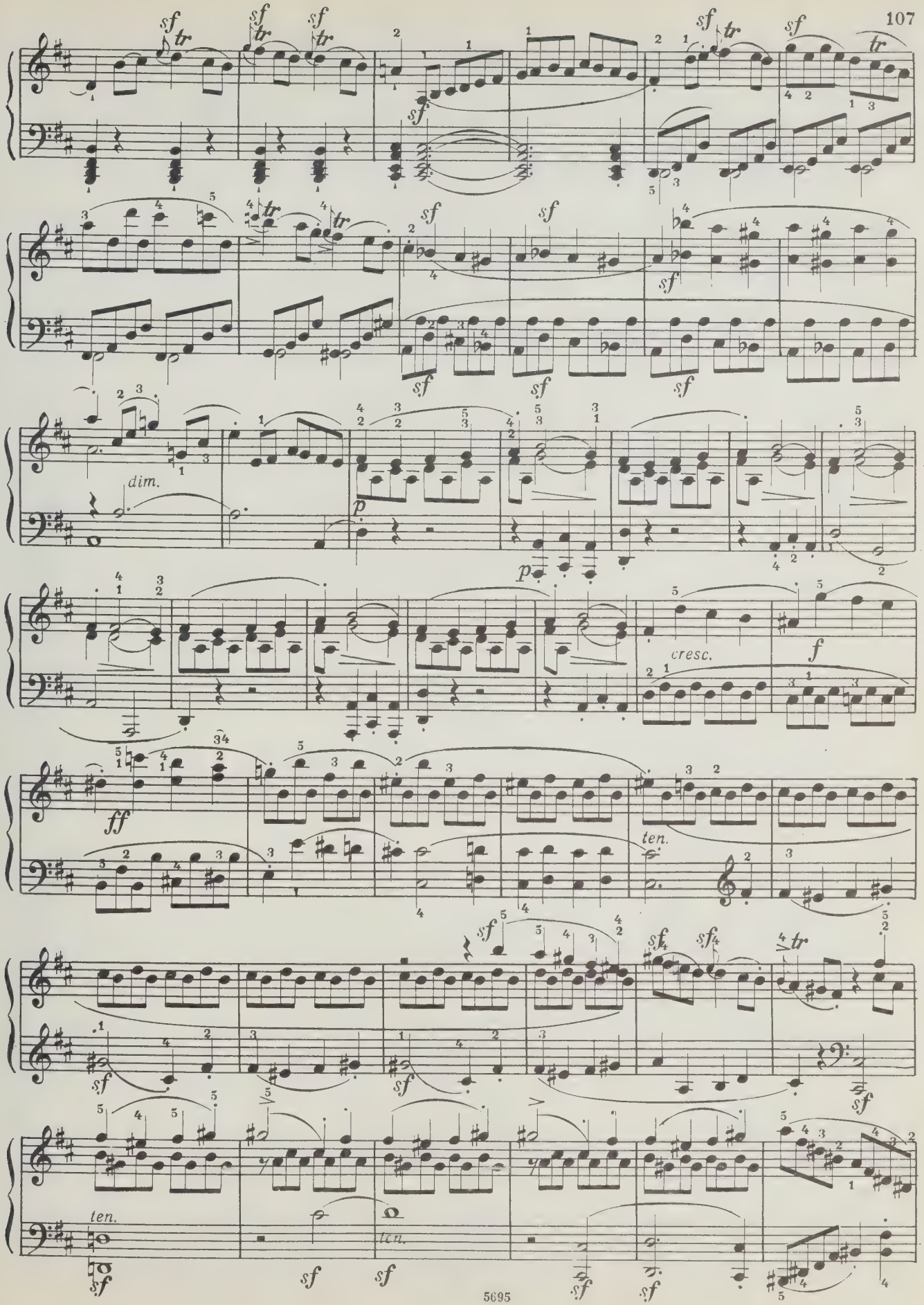
СОНАТА

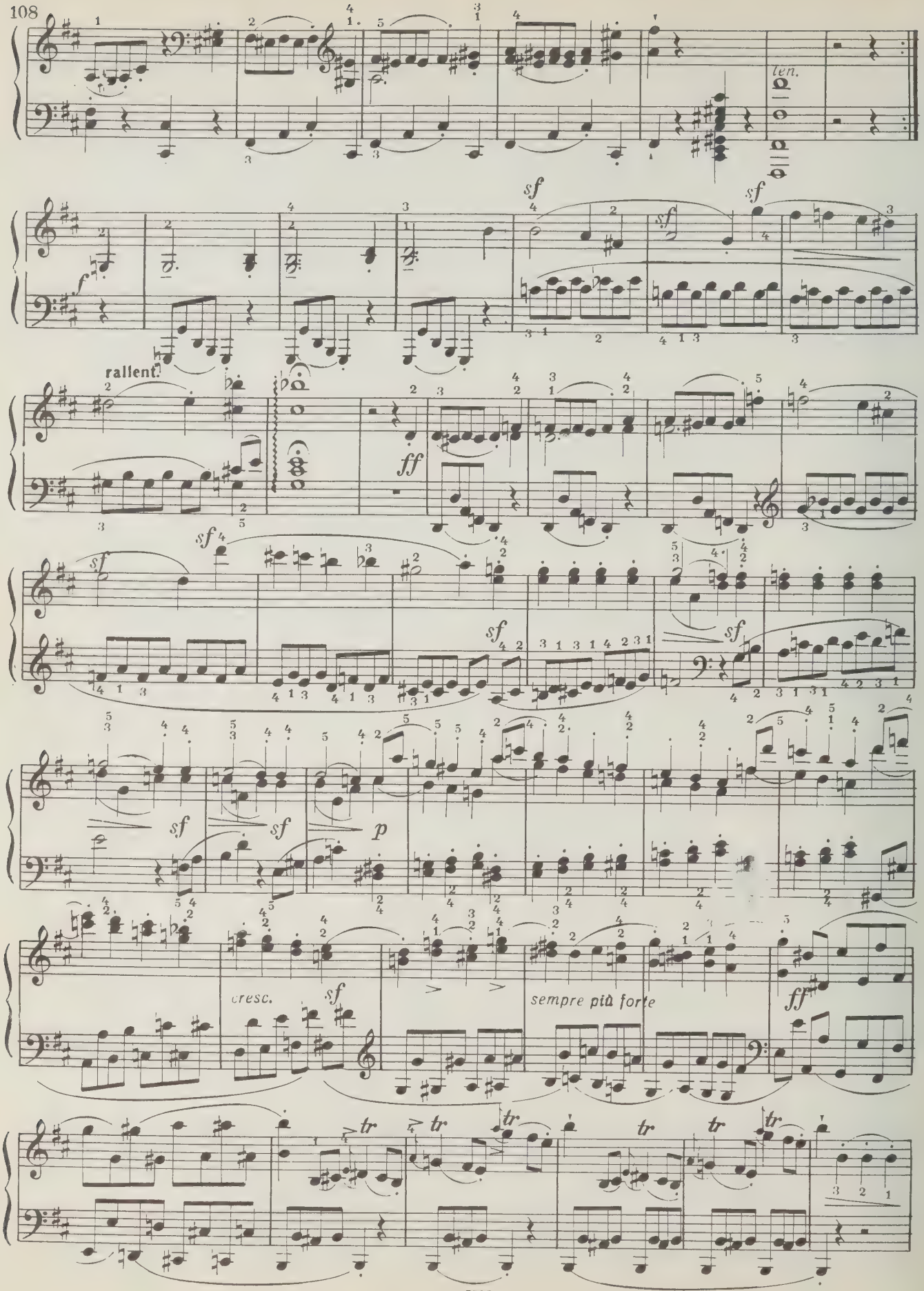
Molto Adagio e sostenuto ♪=66

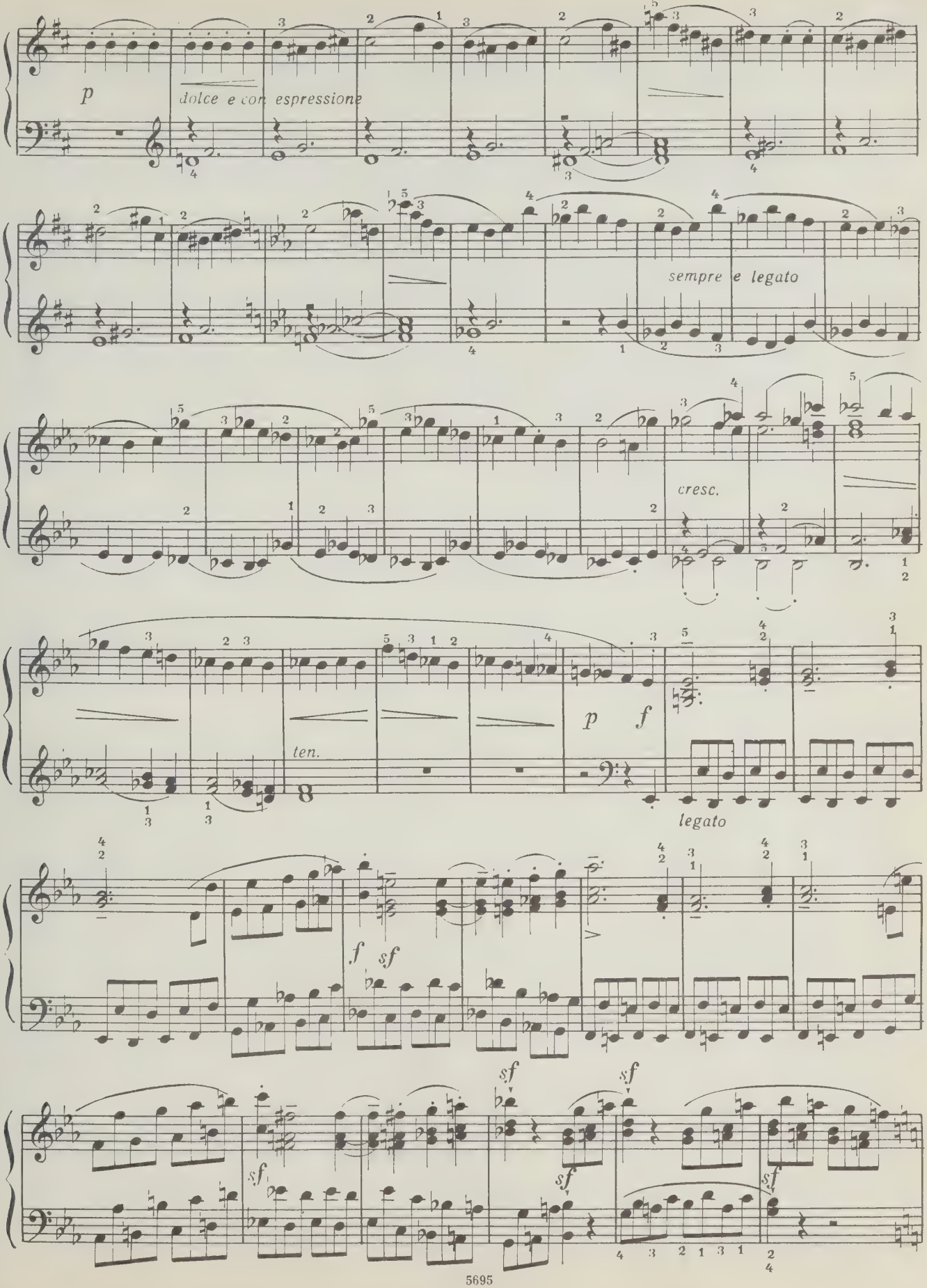
Соч. 40 № 2

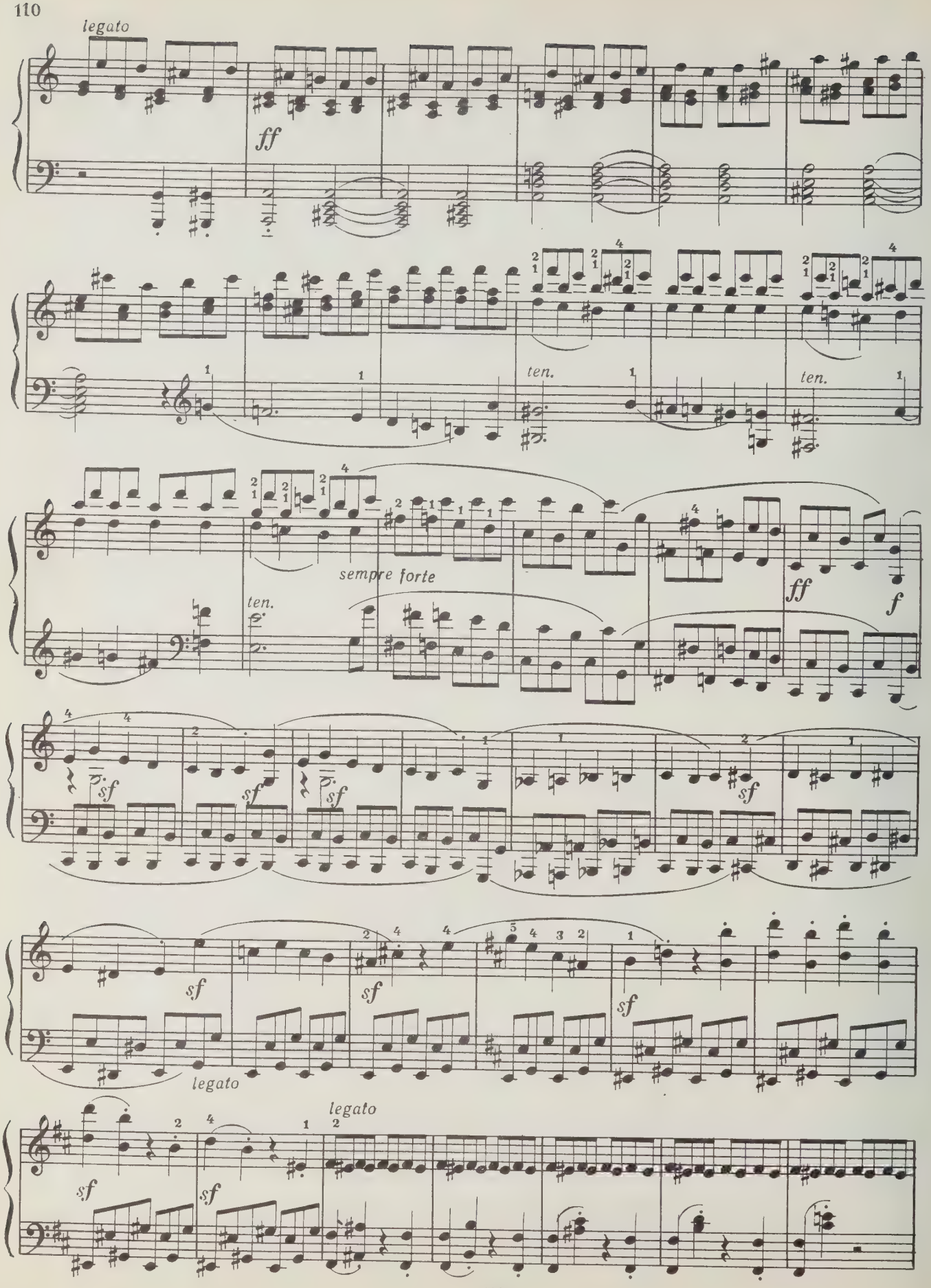


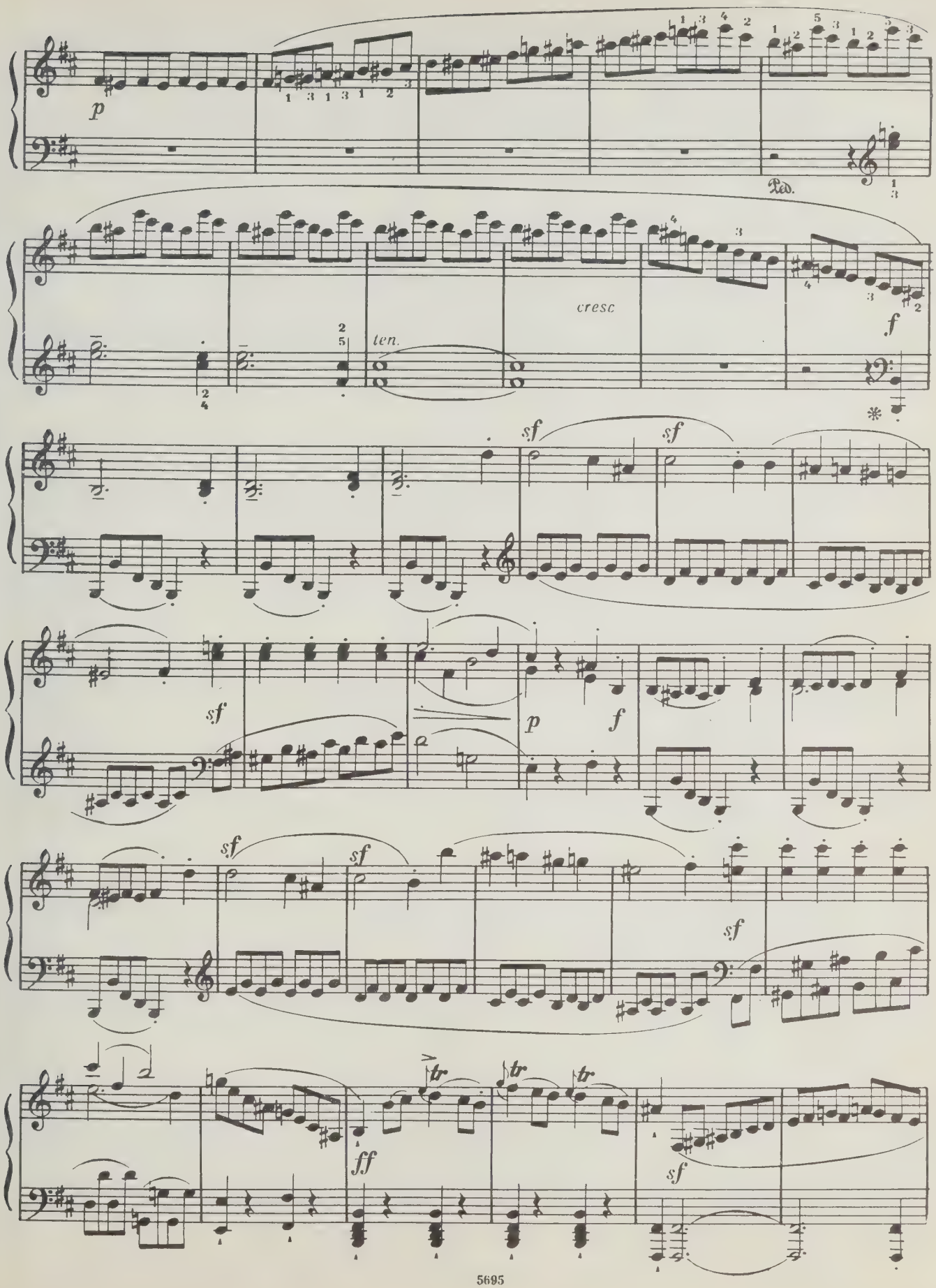

ten.
ff
sf
p
Ped.
rall.
sf
p
f
sf
ff
dim.
Allegro con fuoco e con espressione. ♩=116.
sf
sf
f
sf
p
f
ff
sf
sf
sf

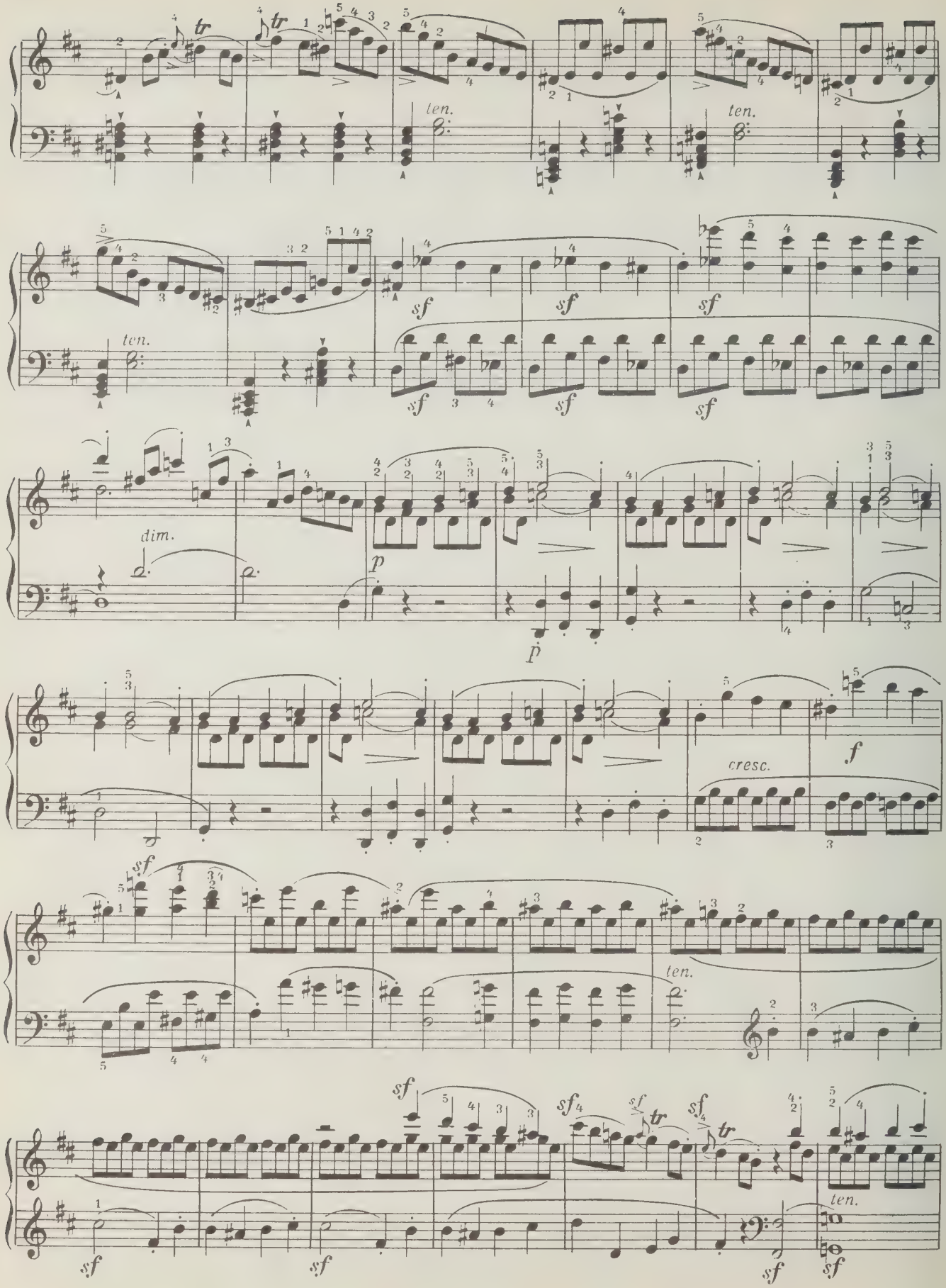

sf
tr
dim.
p
cresc.
f
ff
ten.
sf

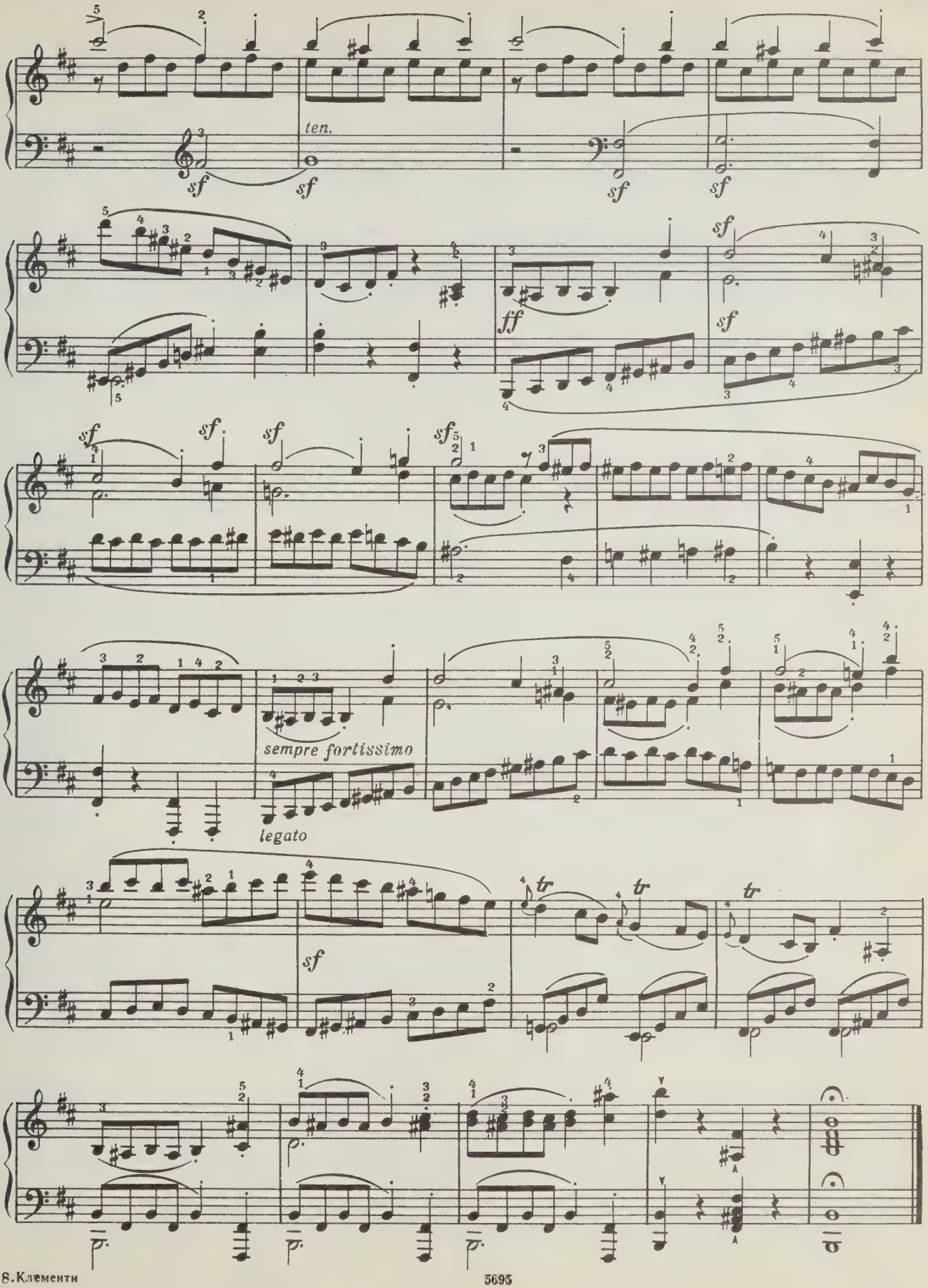

ten.
sf
sf
f
rallent.
ff
sf
sf
sf
sf
sf
p
cresc.
sf
sempre più forte
ff
tr
tr
tr
tr
tr
tr

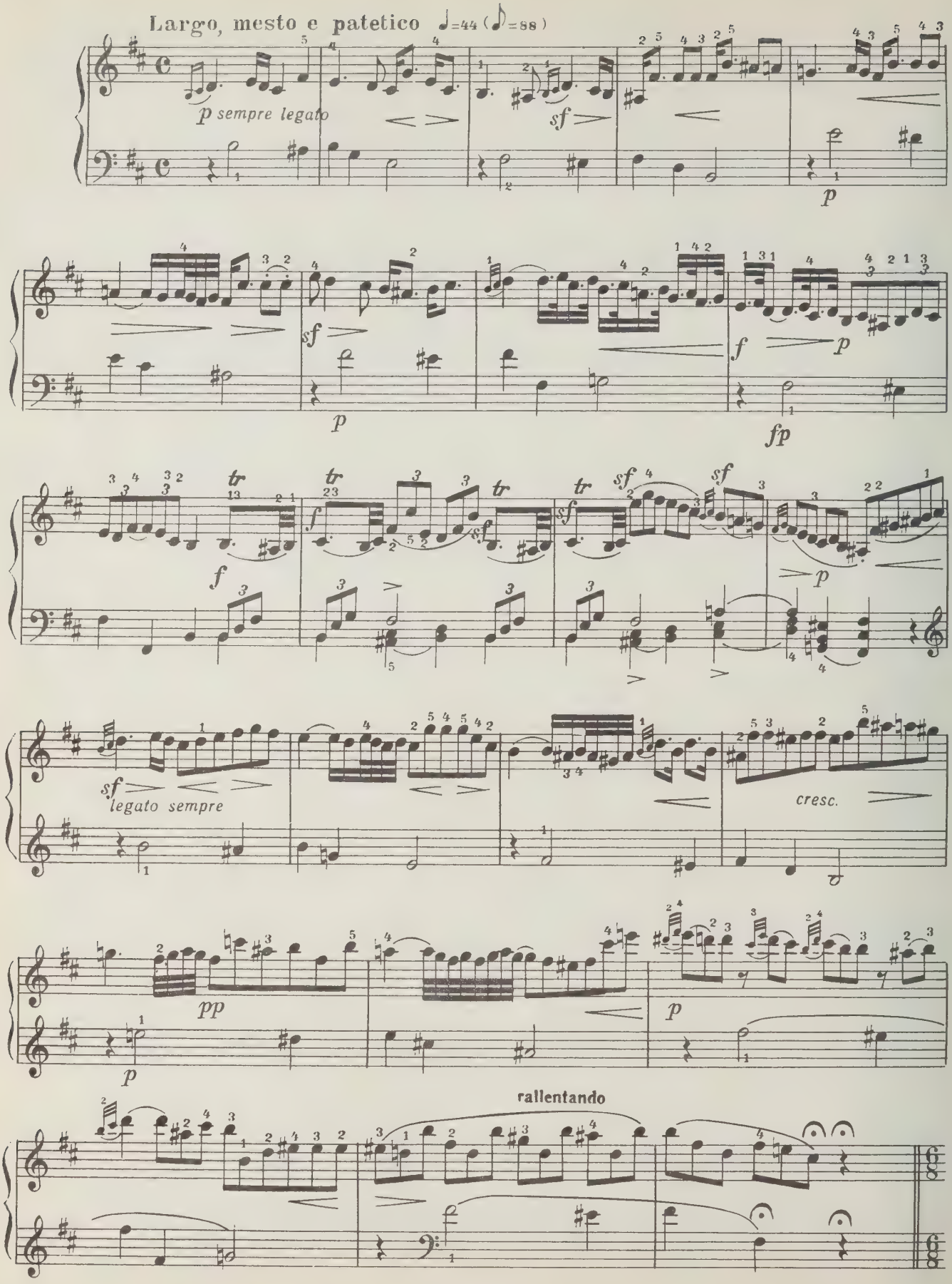

p
dolce e con espressione
sempre e legato
cresc.
ten.
p
f
legato
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf

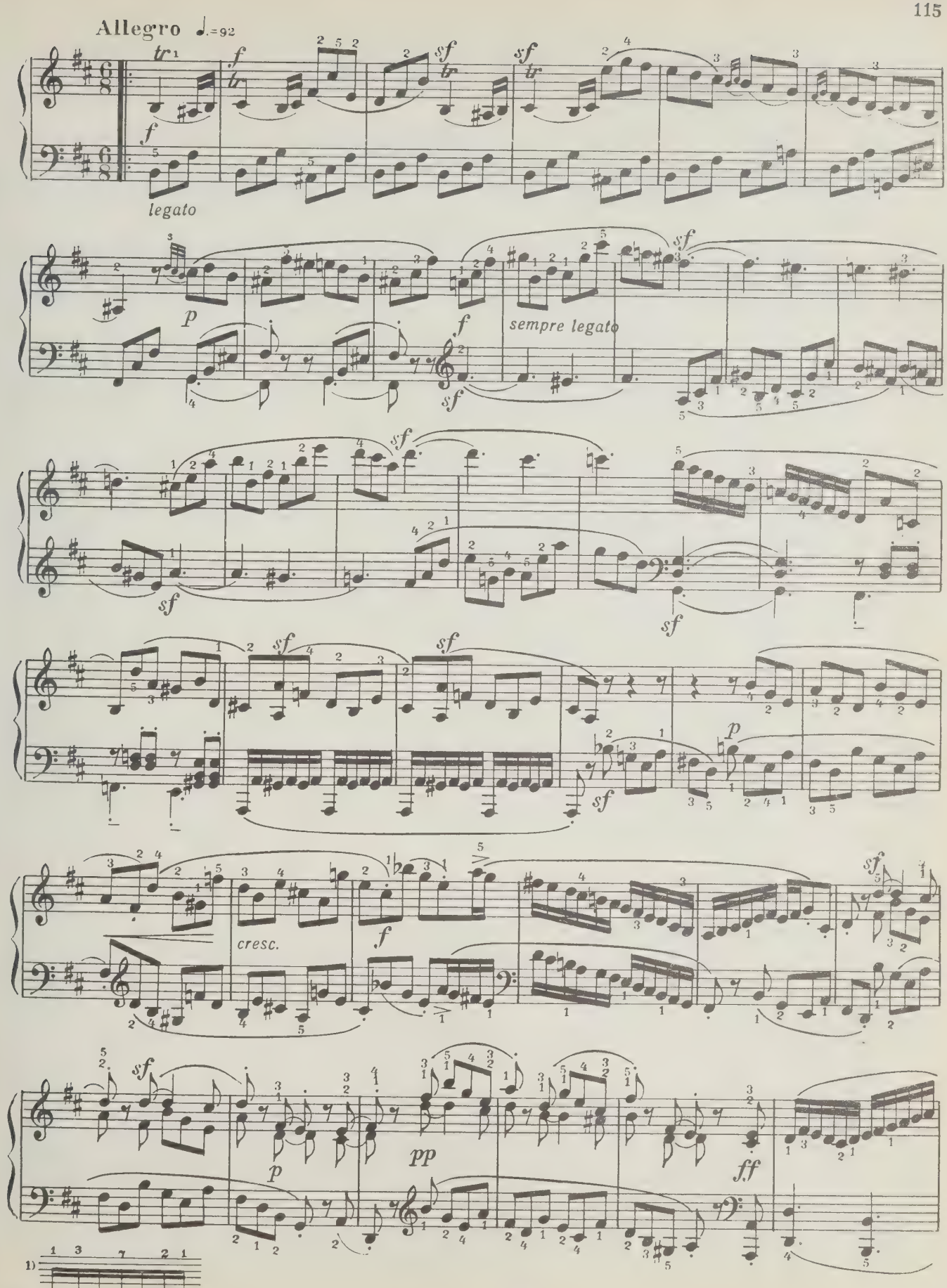

legato
ff
ten.
ten.
sempre forte
ten.
ff
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
legato
legato
sf
sf

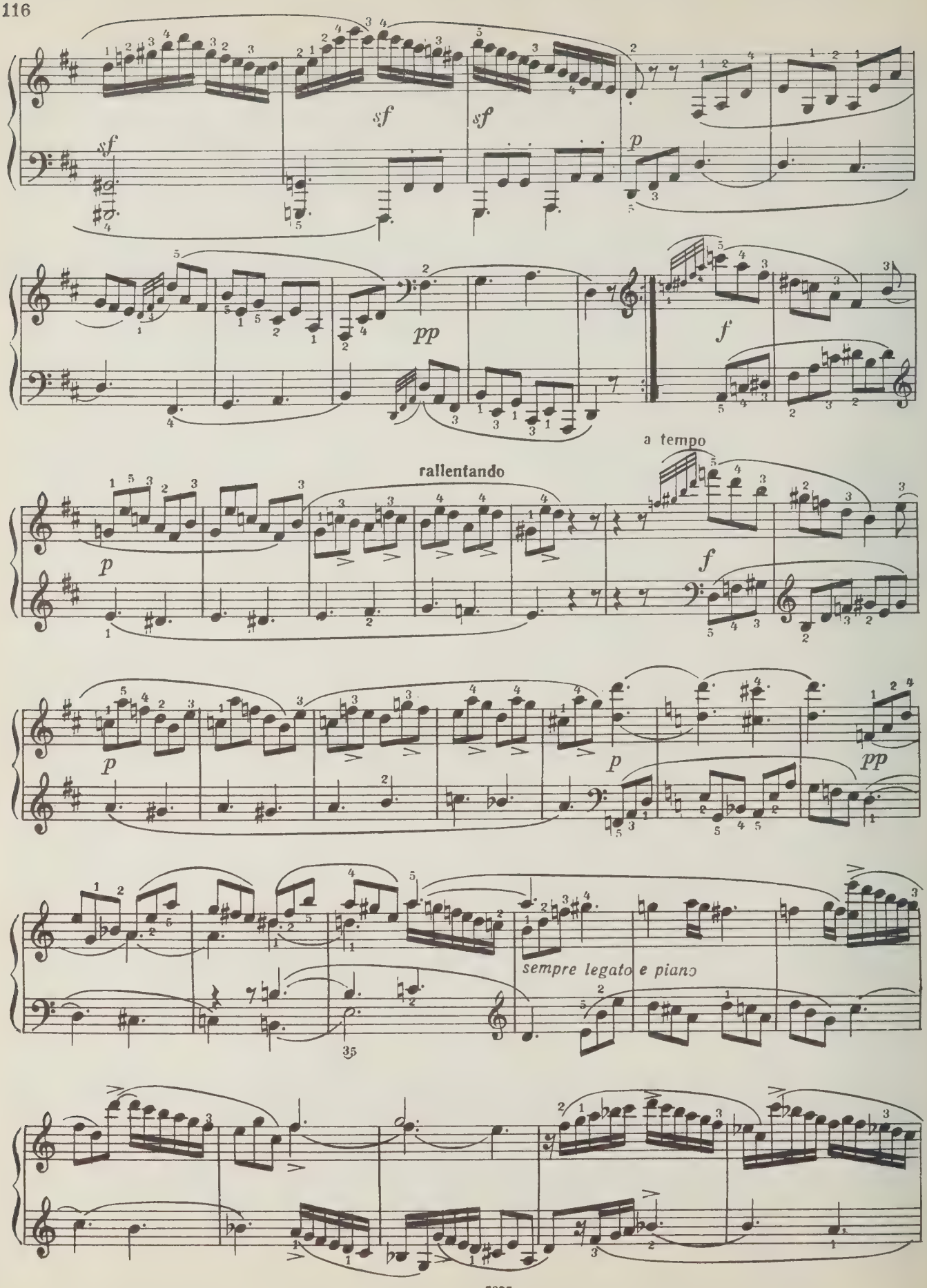

p
Ped.
ten.
cresc
f
sf
sf
sf
p
f
sf
sf
sf
ff
sf

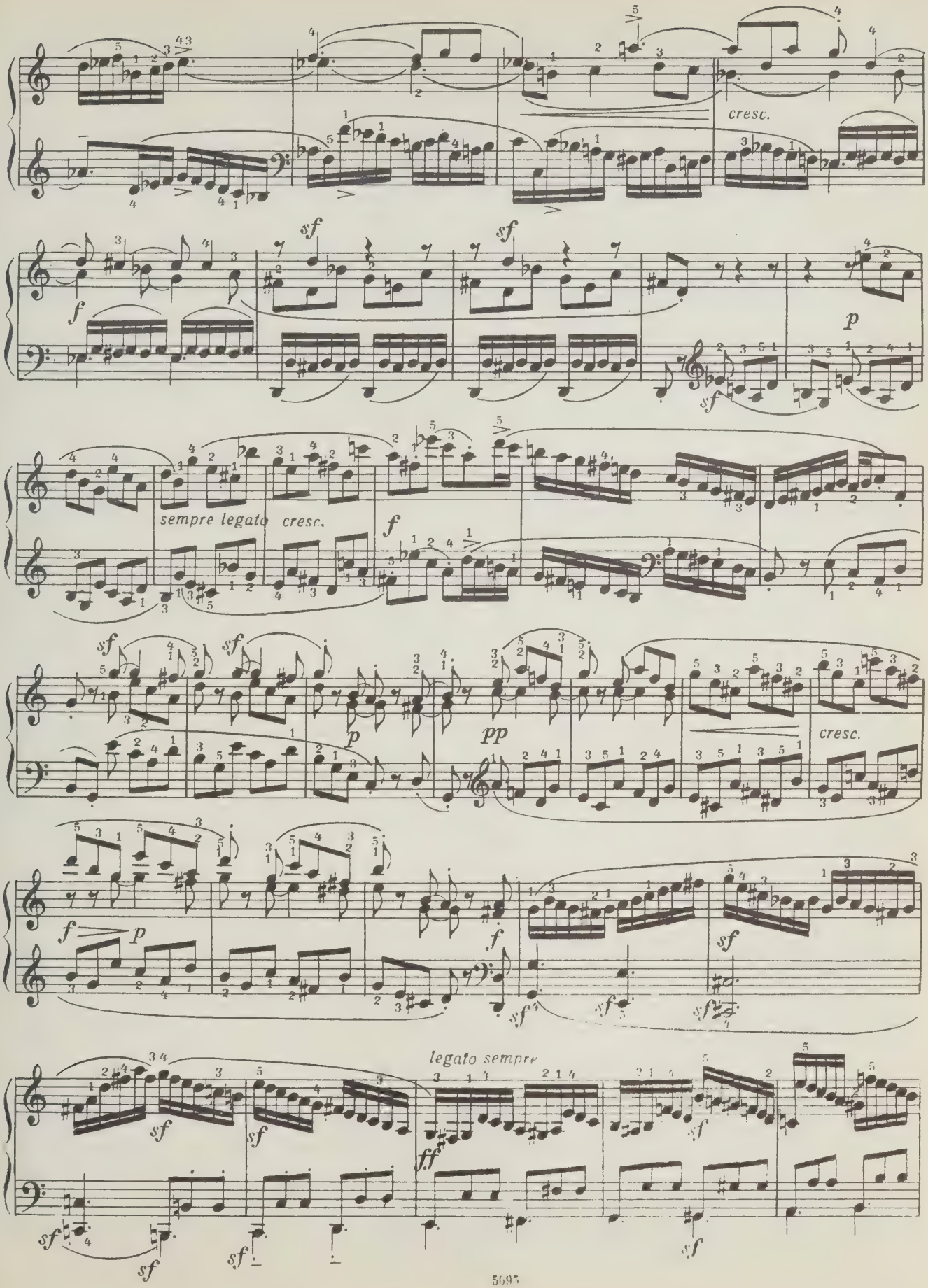

ten.
ten.
sf
sf
sf
ten.
sf
sf
sf
dim.
p
p
cresc.
f
sf
ten.
sf
sf
sf
sf
sf
ten.

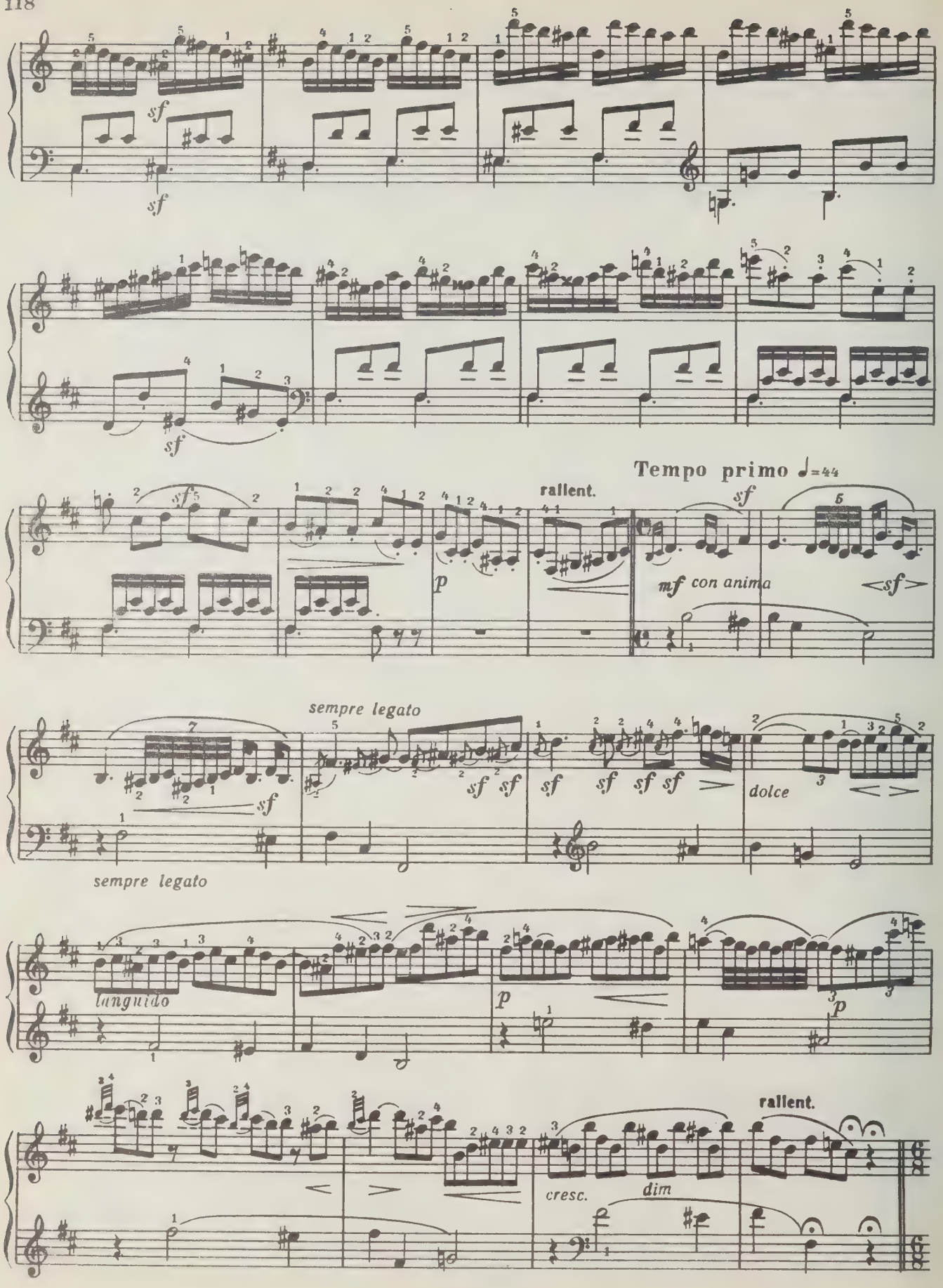

ten.
sf
ff
sempre fortissimo
legato
tr

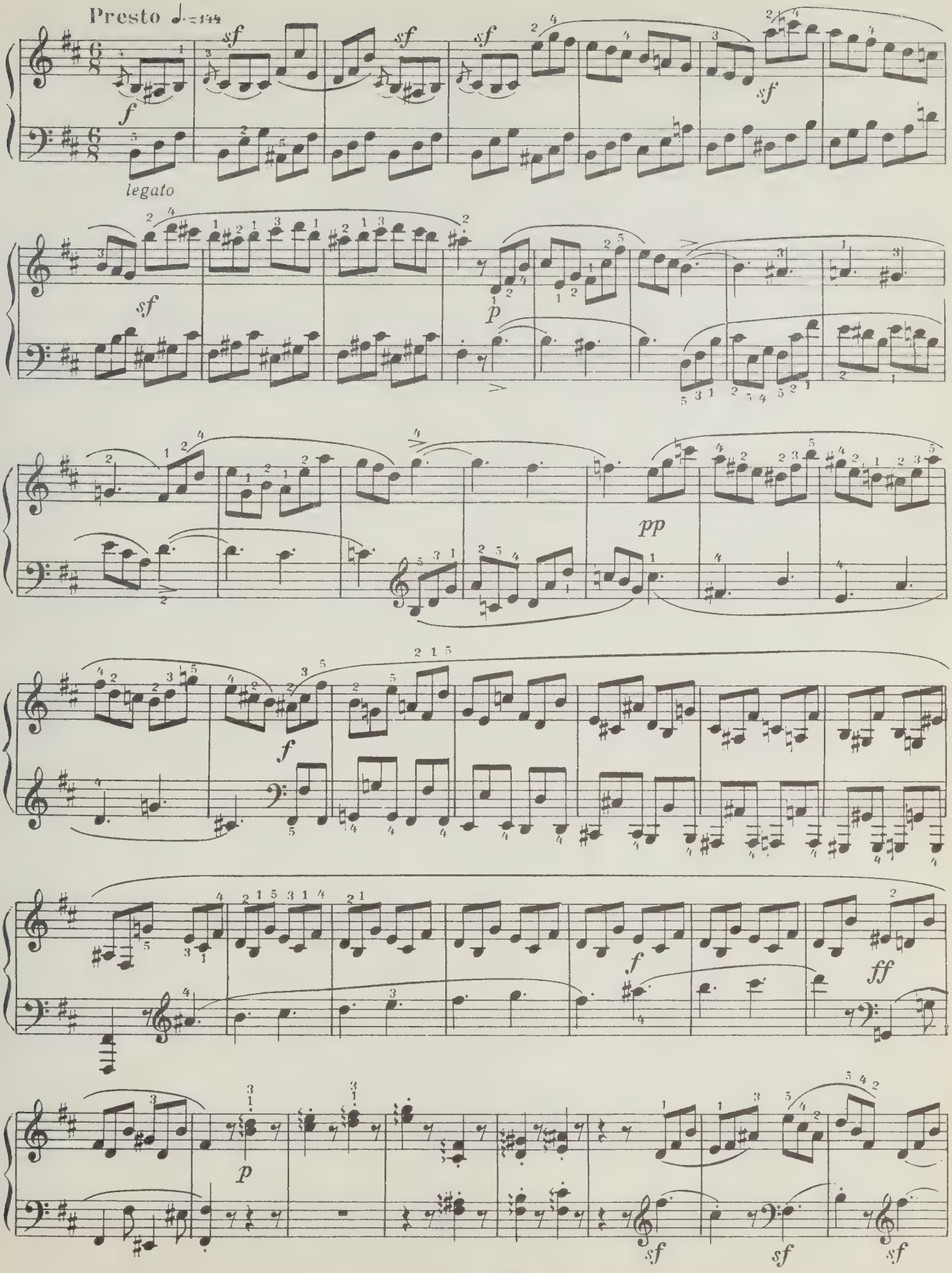

Largo, mesto e patetico ♩=44 (♪=88)
p sempre legato
sf
p
sf
p
f
p
fp
tr
f
sf
p
sf
legato sempre
cresc.
pp
p
p
rallentando

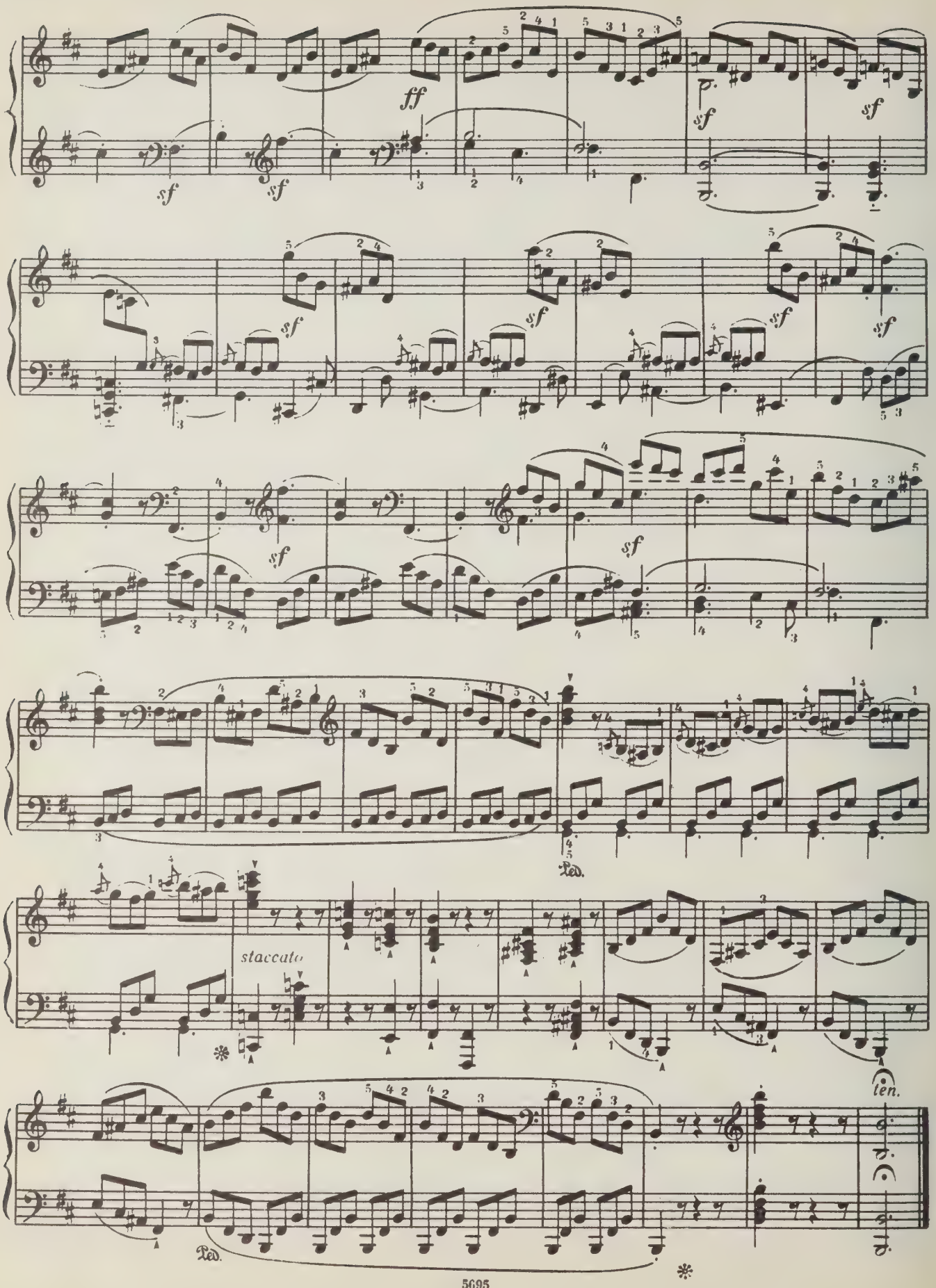

Allegro ♩.=92
legato
sempre legato
cresc.
1)


sf
sf
sf
p
pp
f
rallentando
a tempo
p
f
p
p
pp
sempre legato e piano
35

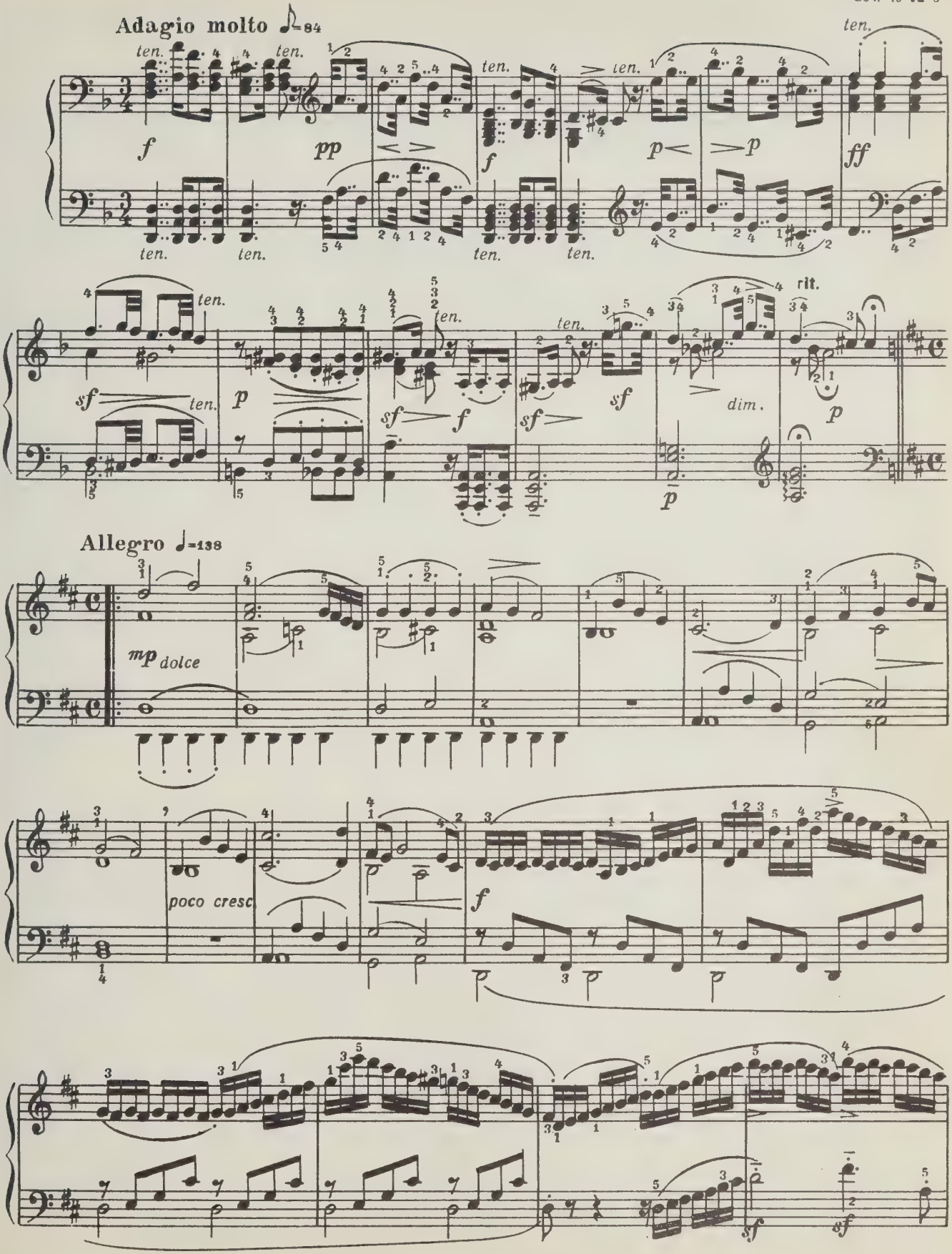

cresc.
sf
sf
f
p
sempre legato
cresc.
f
sf
sf
p
pp
cresc.
f
p
f
sf
sf
sf
sf
legato sempre
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf

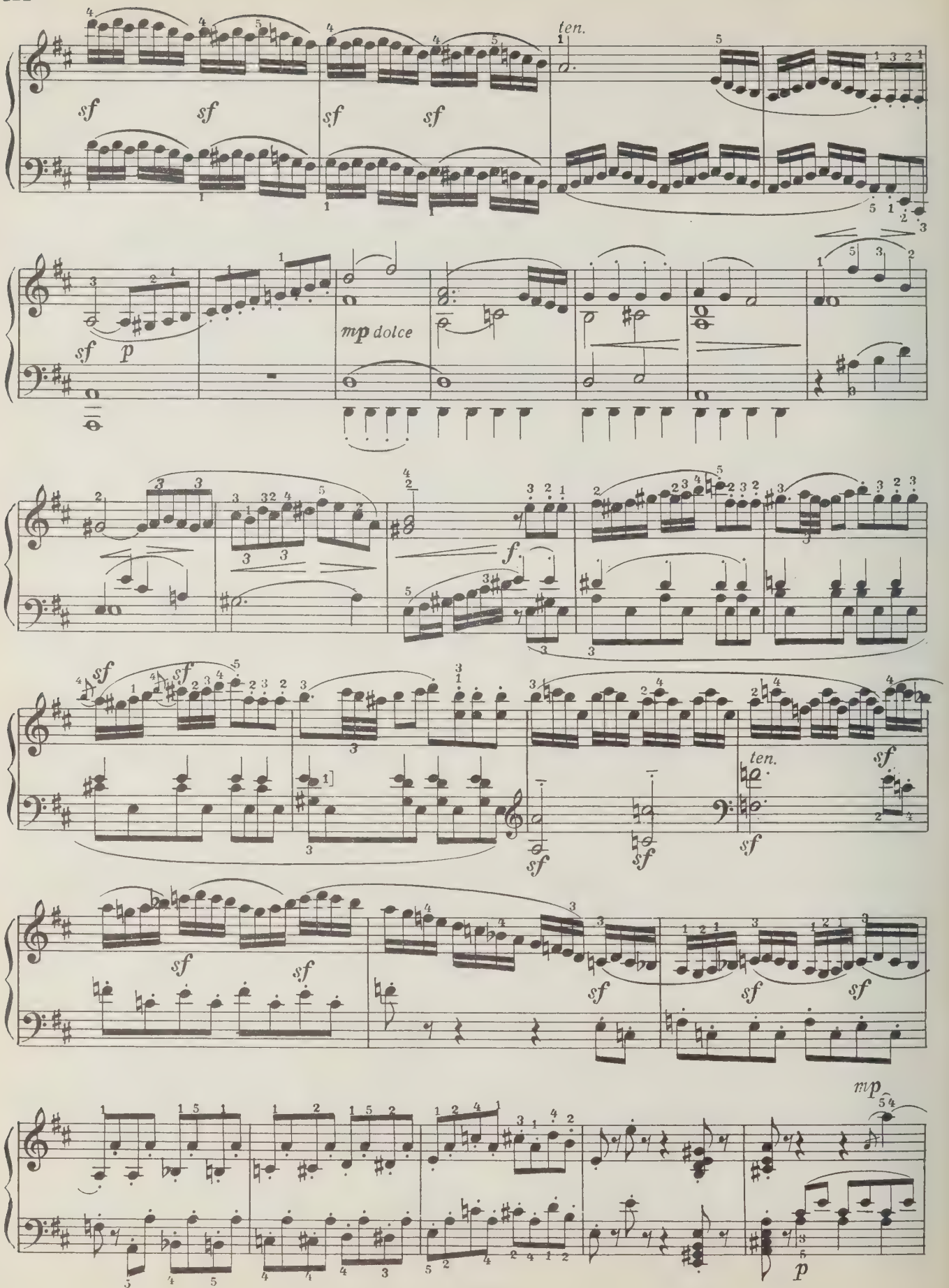

sf
sf
sf
Tempo primo ♩=44
rallent.
sf
p
mf con anima
sf
sempre legato
sf
sf sf
sf
sf sf sf sf
dolce
sempre legato
languido
p
p
rallent.
cresc.
dim

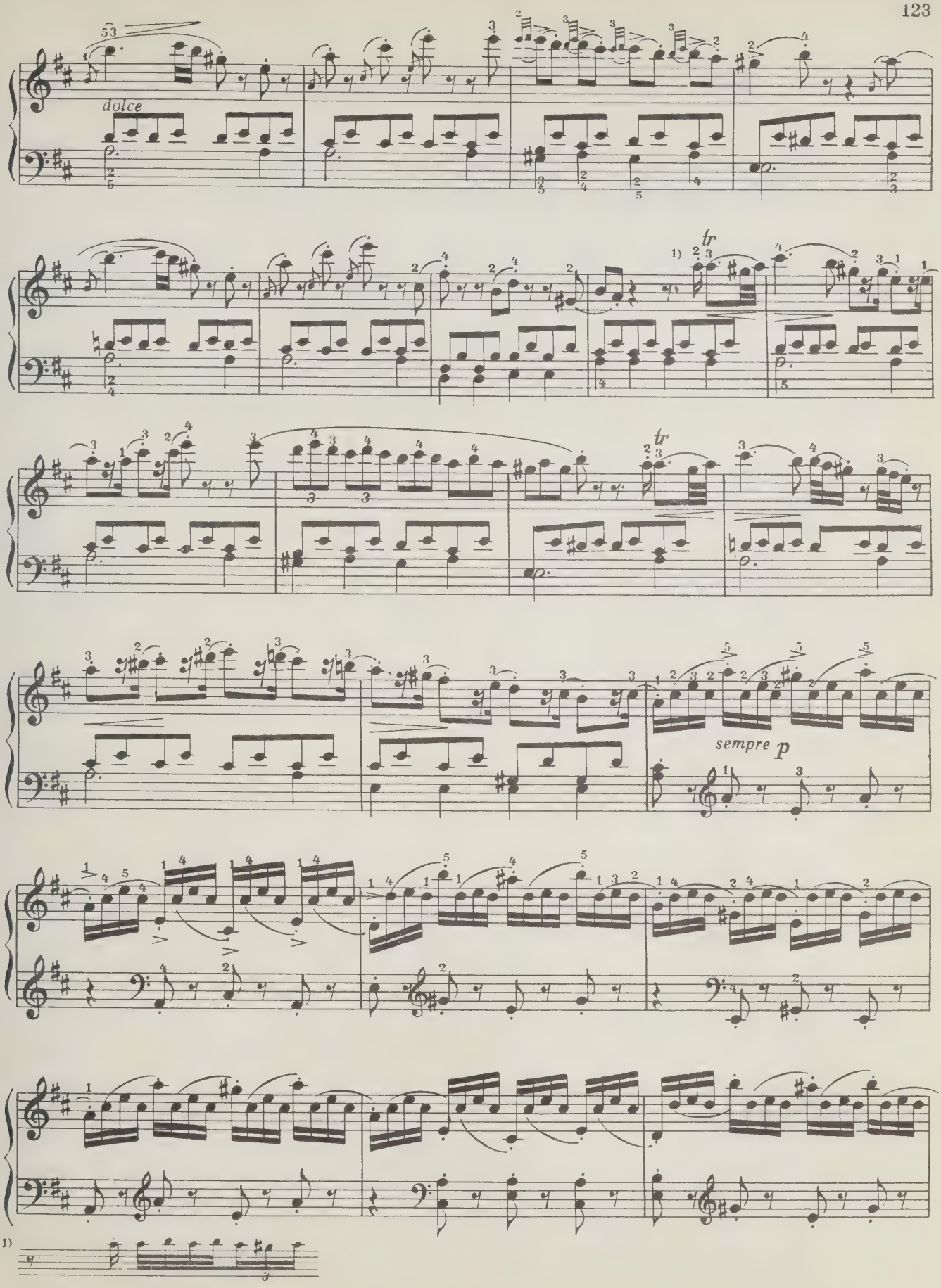

Presto ♩.=144
sf
sf
sf
sf
f
legato
sf
p
pp
f
f
ff
p
sf
sf
sf

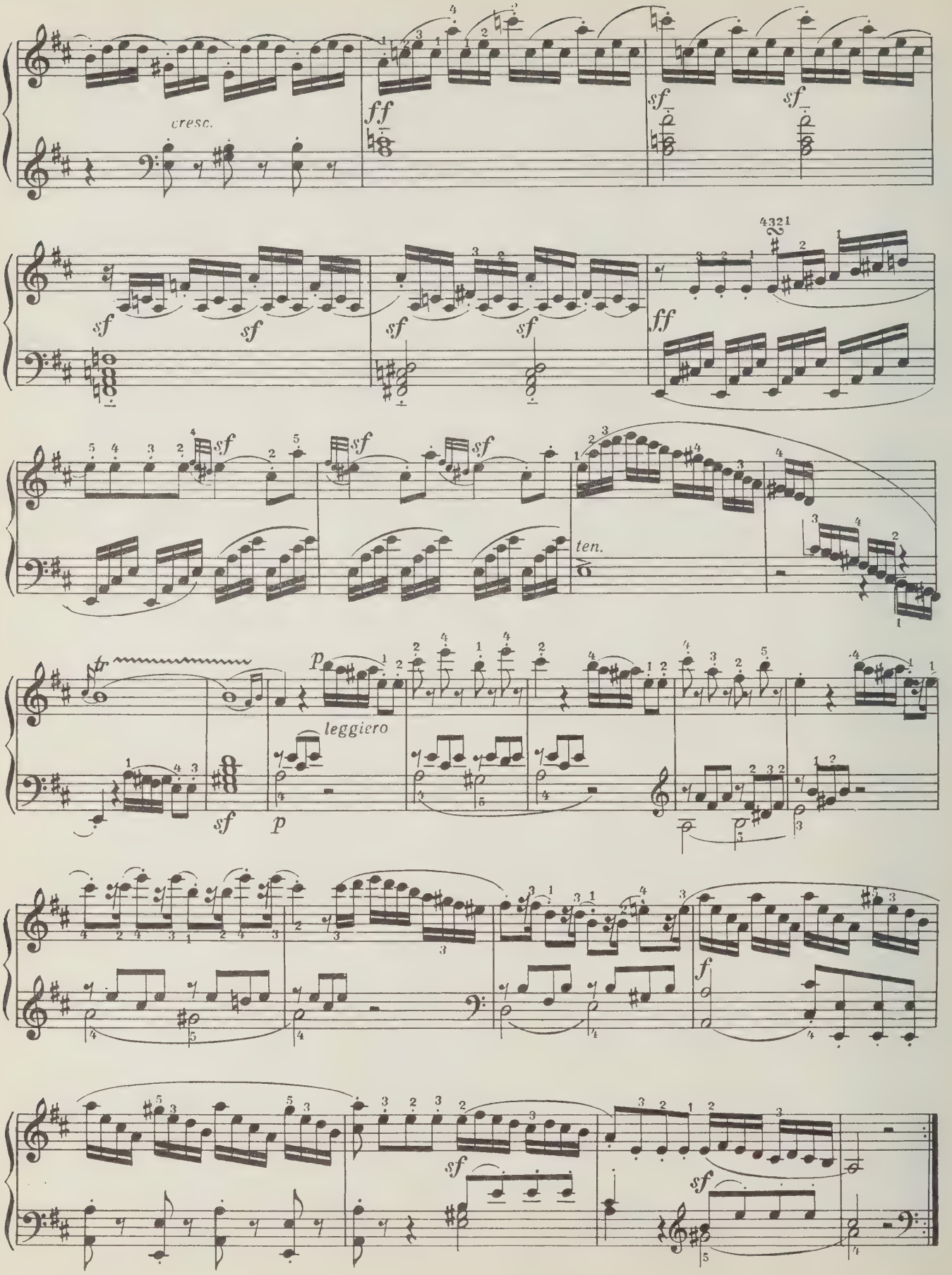

ff
sf
staccato
Ped.
ten.

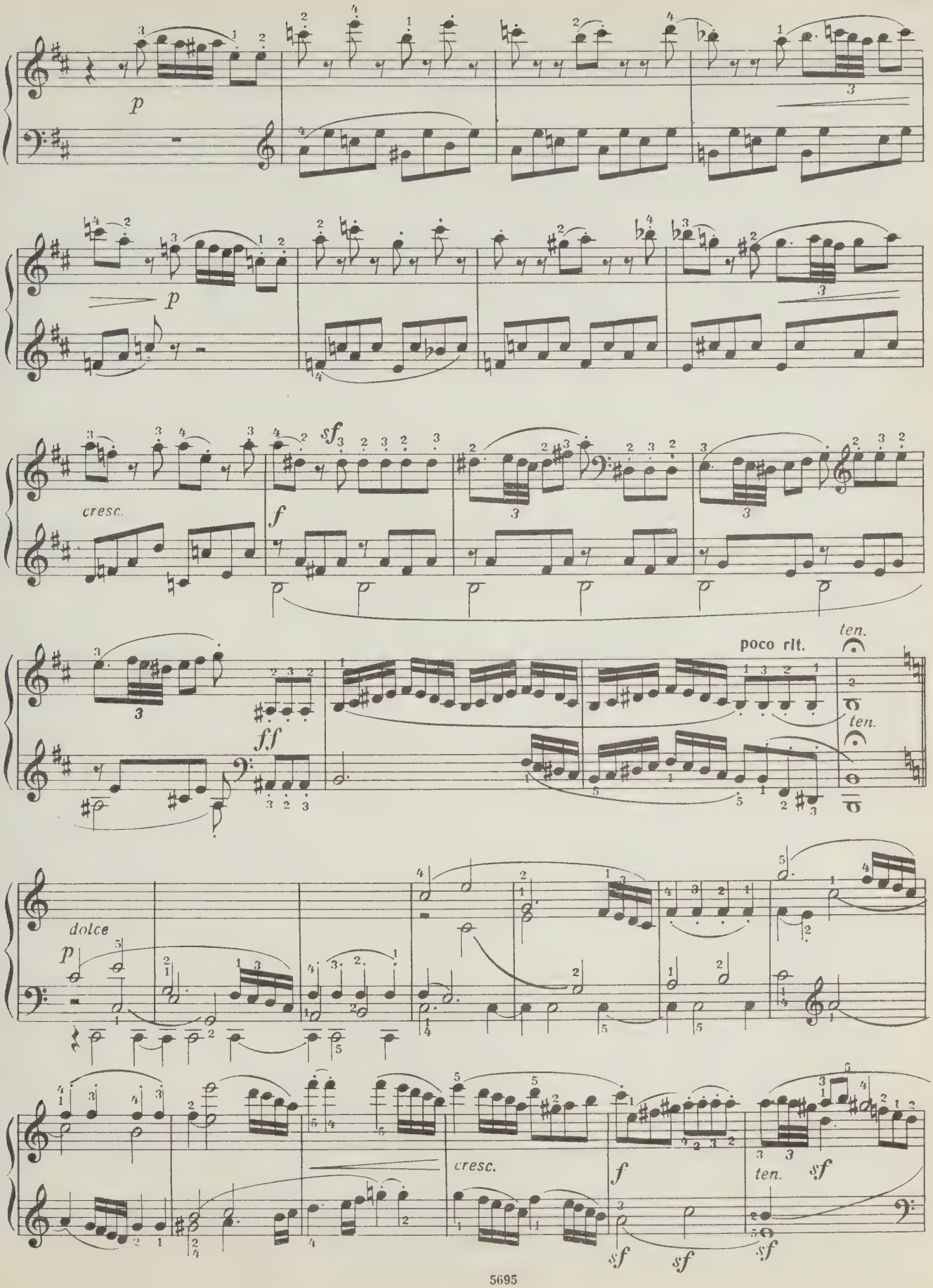
Соч. 40 № 3

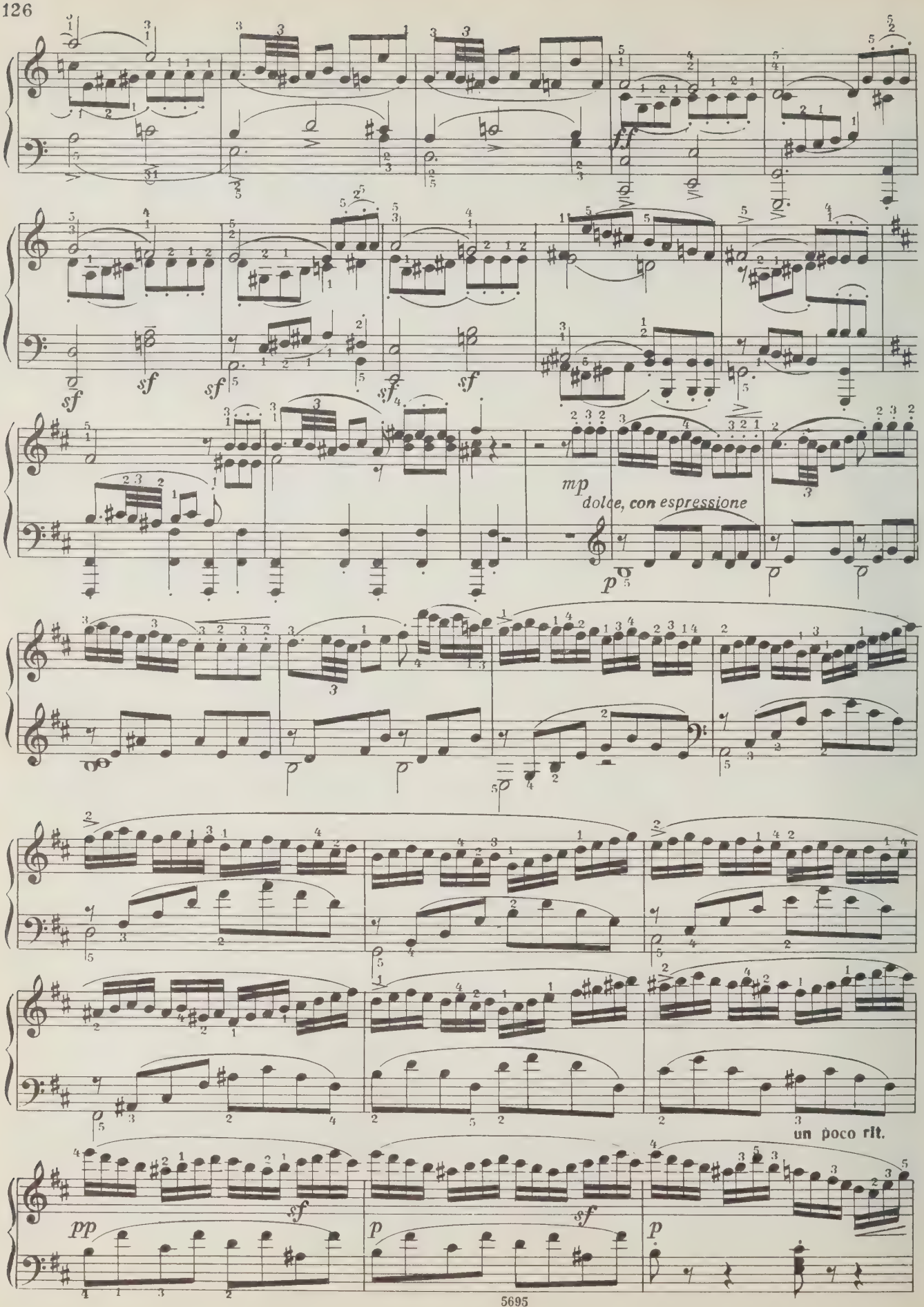

Adagio molto ♪=84
ten.
f
pp
p
ff
sf
dim.
rit.
Allegro ♩=138
mp dolce
poco cresc.
sf

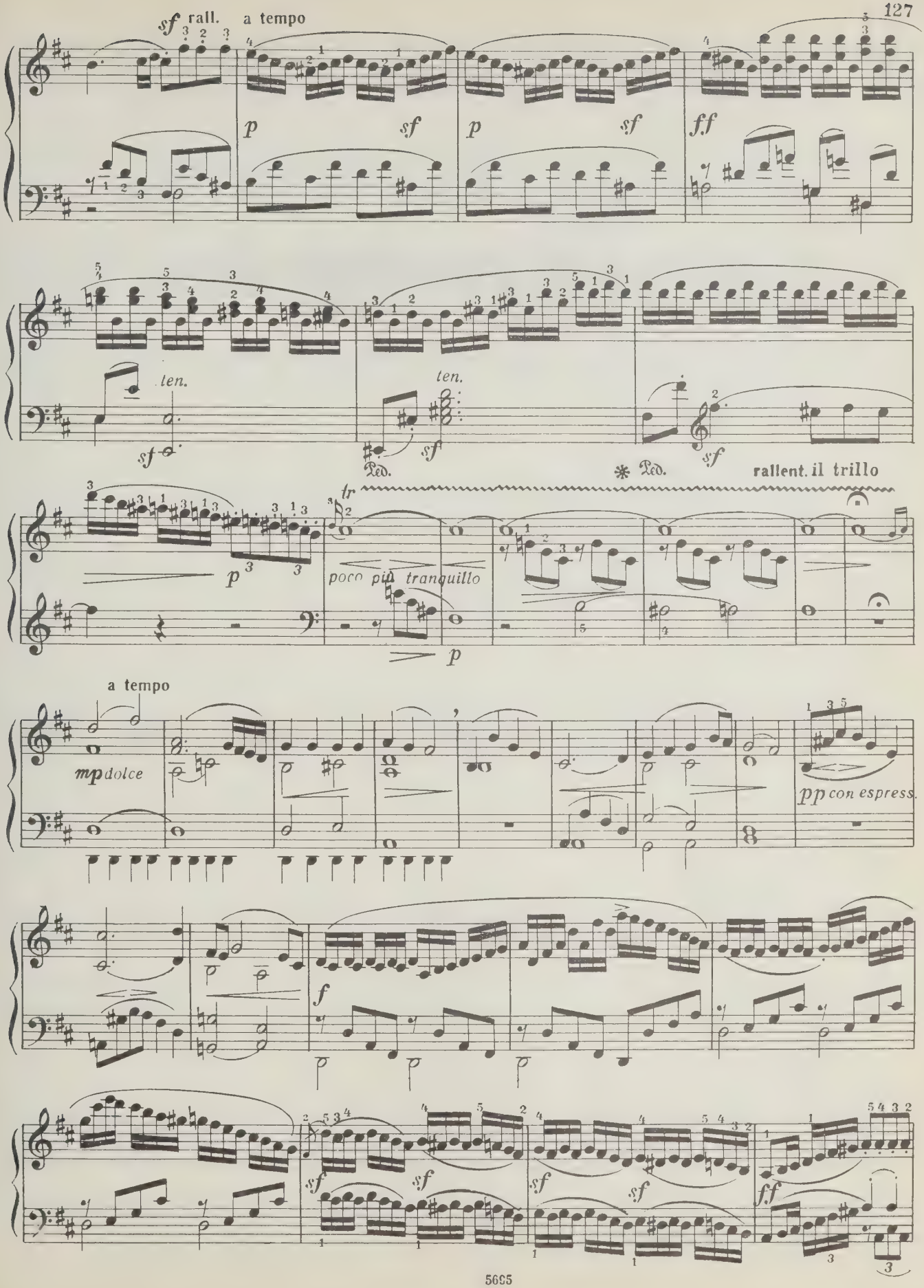

ten.
sf
mp dolce
p
f
ten.
mp
p

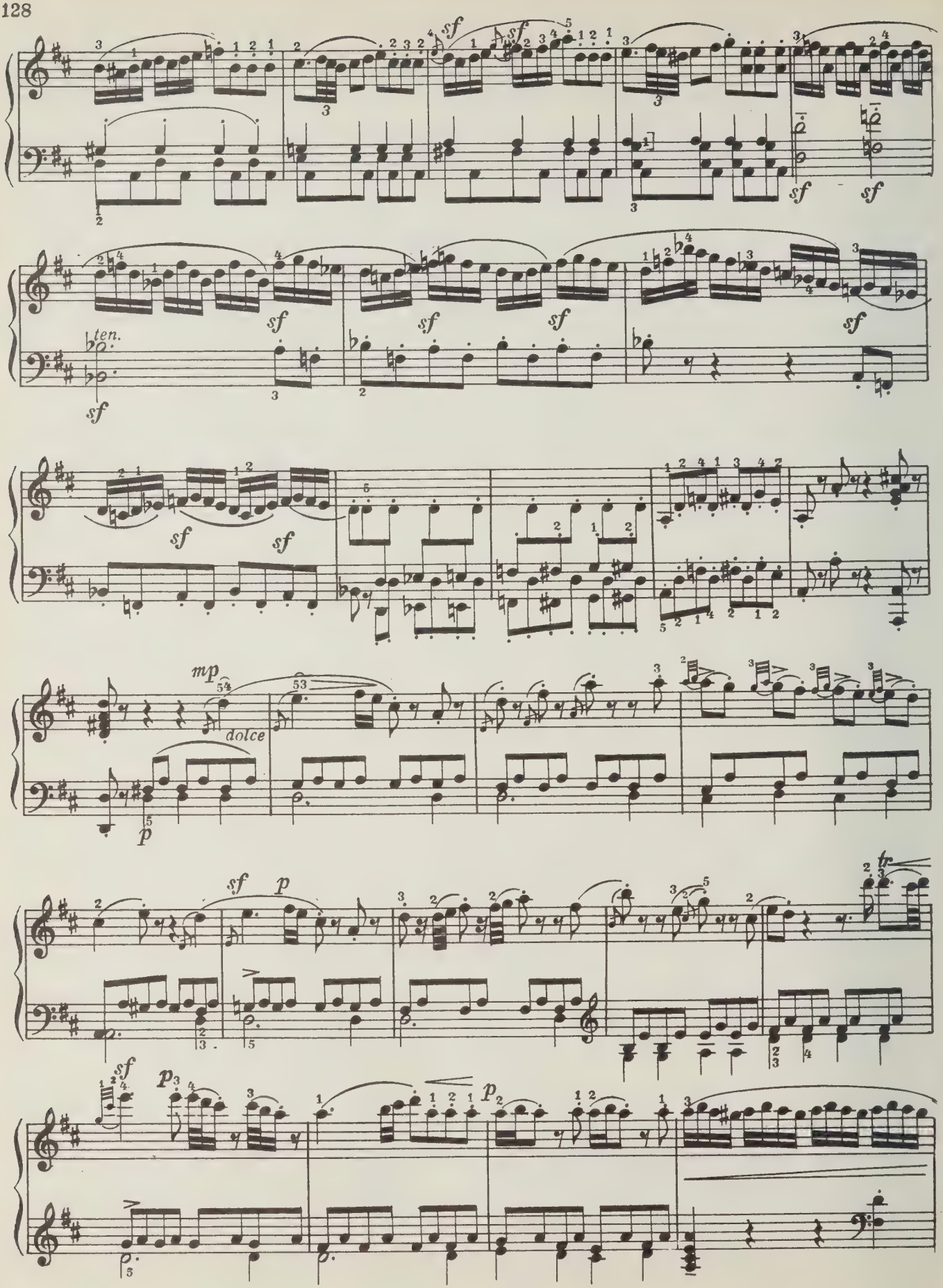

dolce
tr
1)
tr
sempre p
1)

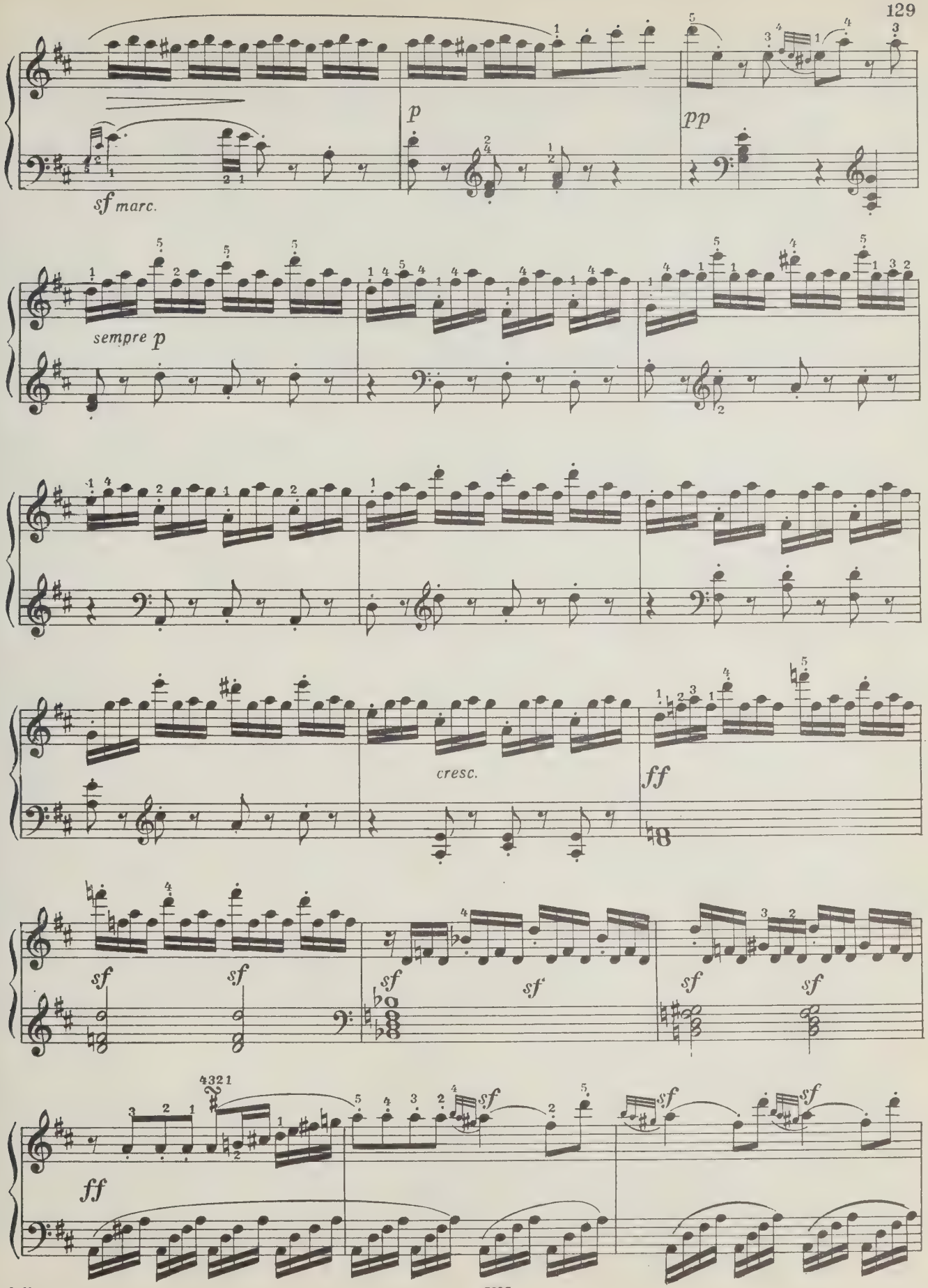

cresc.
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
4321
ff
sf
sf
sf
sf
ten.
tr
p
leggiero
sf
p
f
sf
sf

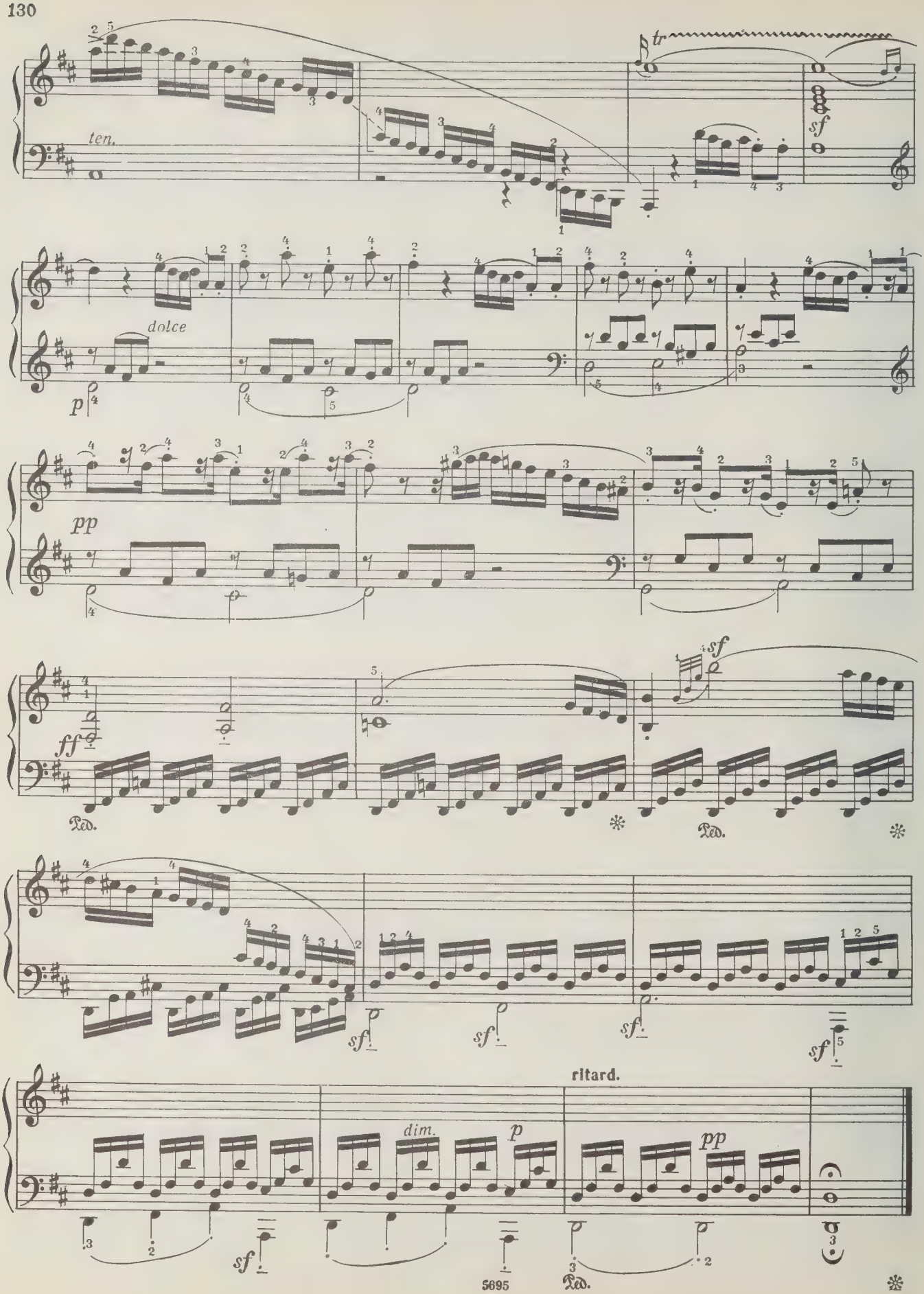

p
p
cresc.
sf
f
ff
poco rit.
ten.
ten.
dolce
p
cresc.
f
ten.
sf
sf
sf
sf

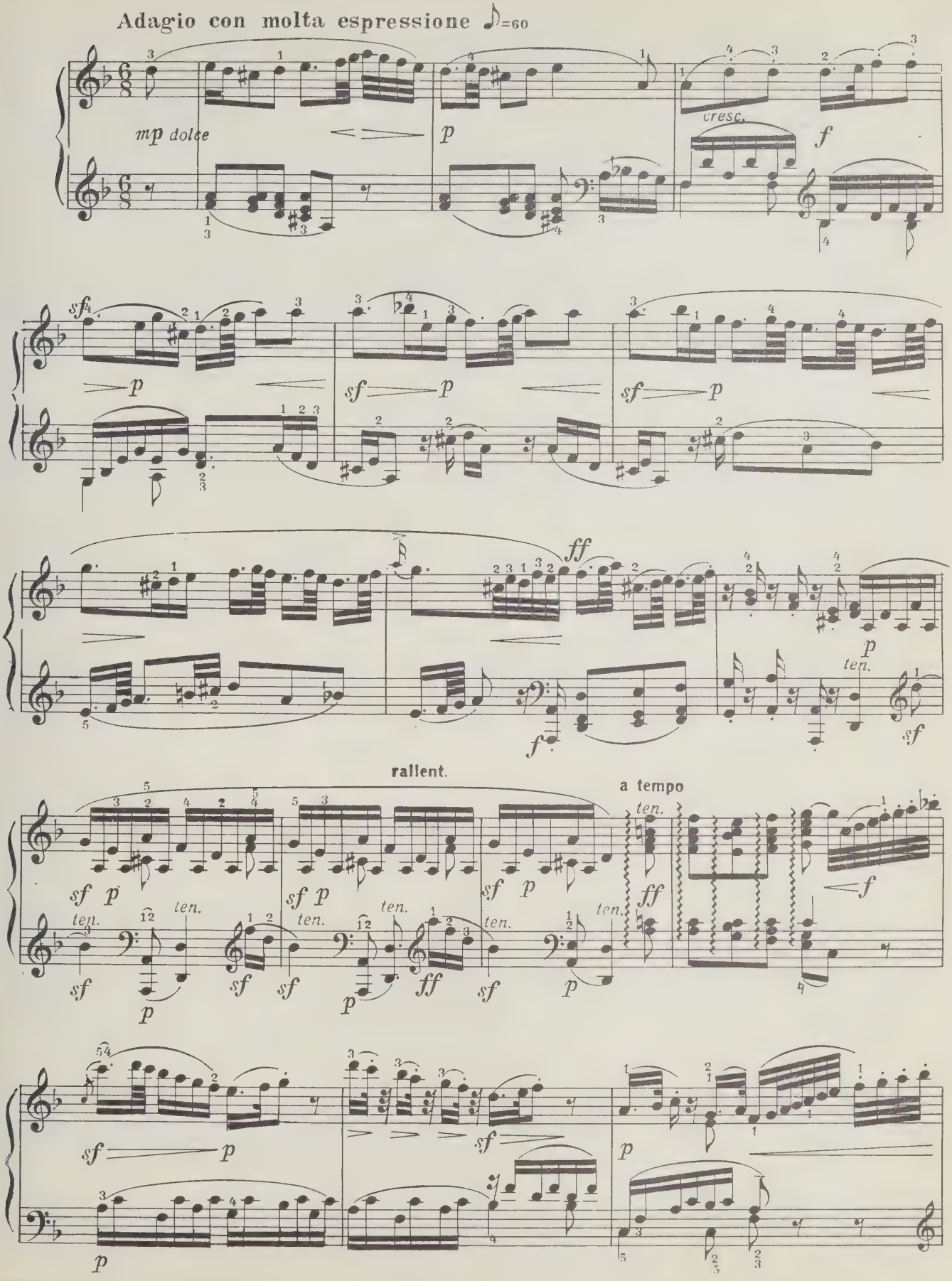

ff
sf
sf
sf
sf
sf
mp
dolce, con espressione
p
pp
sf
p
sf
p
un poco rit.

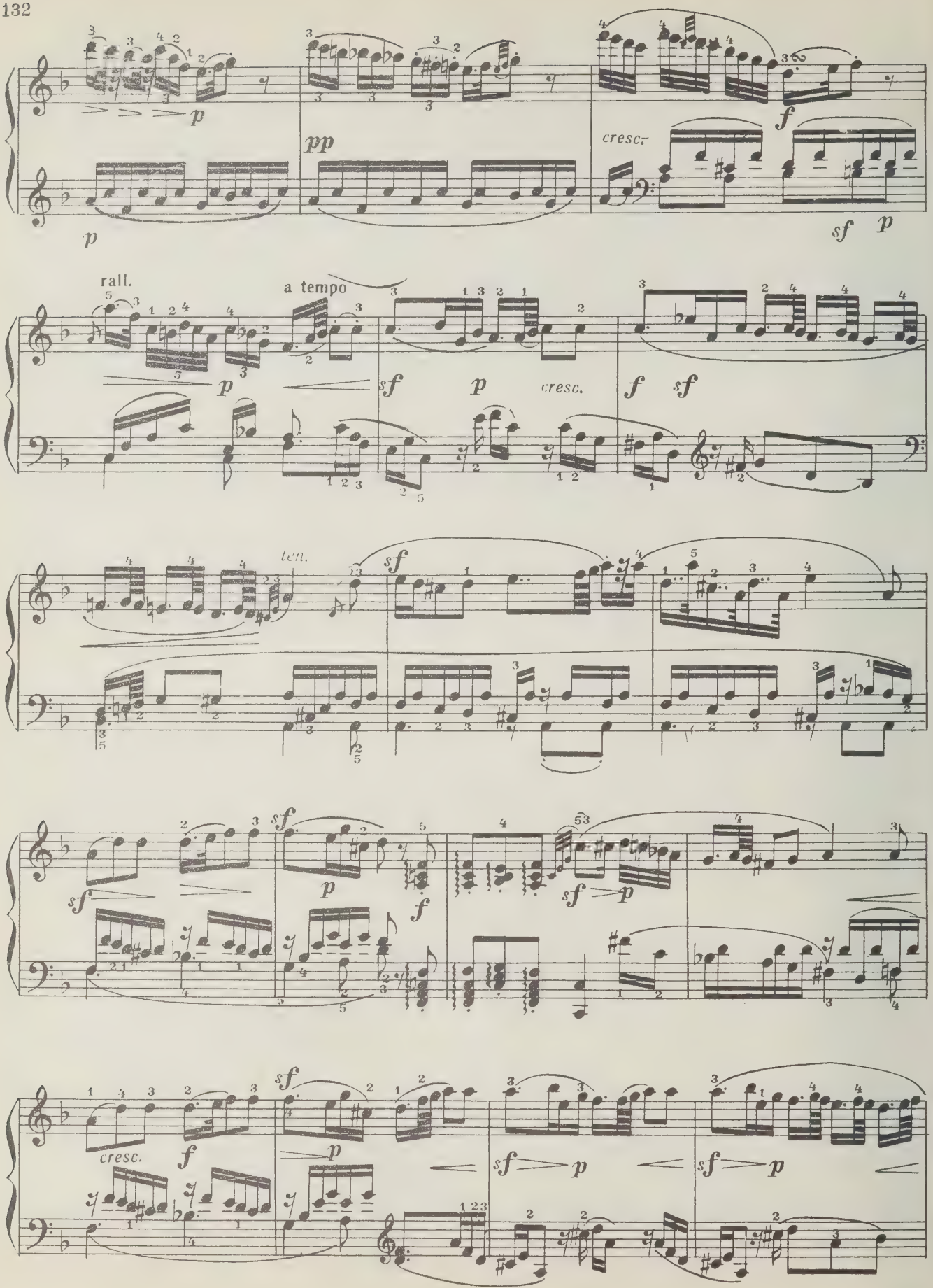

sf rall. a tempo
p sf p sf ff
ten. ten.
sf sf sf
Ped. * Ped.
rallent. il trillo
tr
p
poco più tranquillo
p
a tempo
mp dolce
pp con espress.
f
sf sf sf sf sf ff

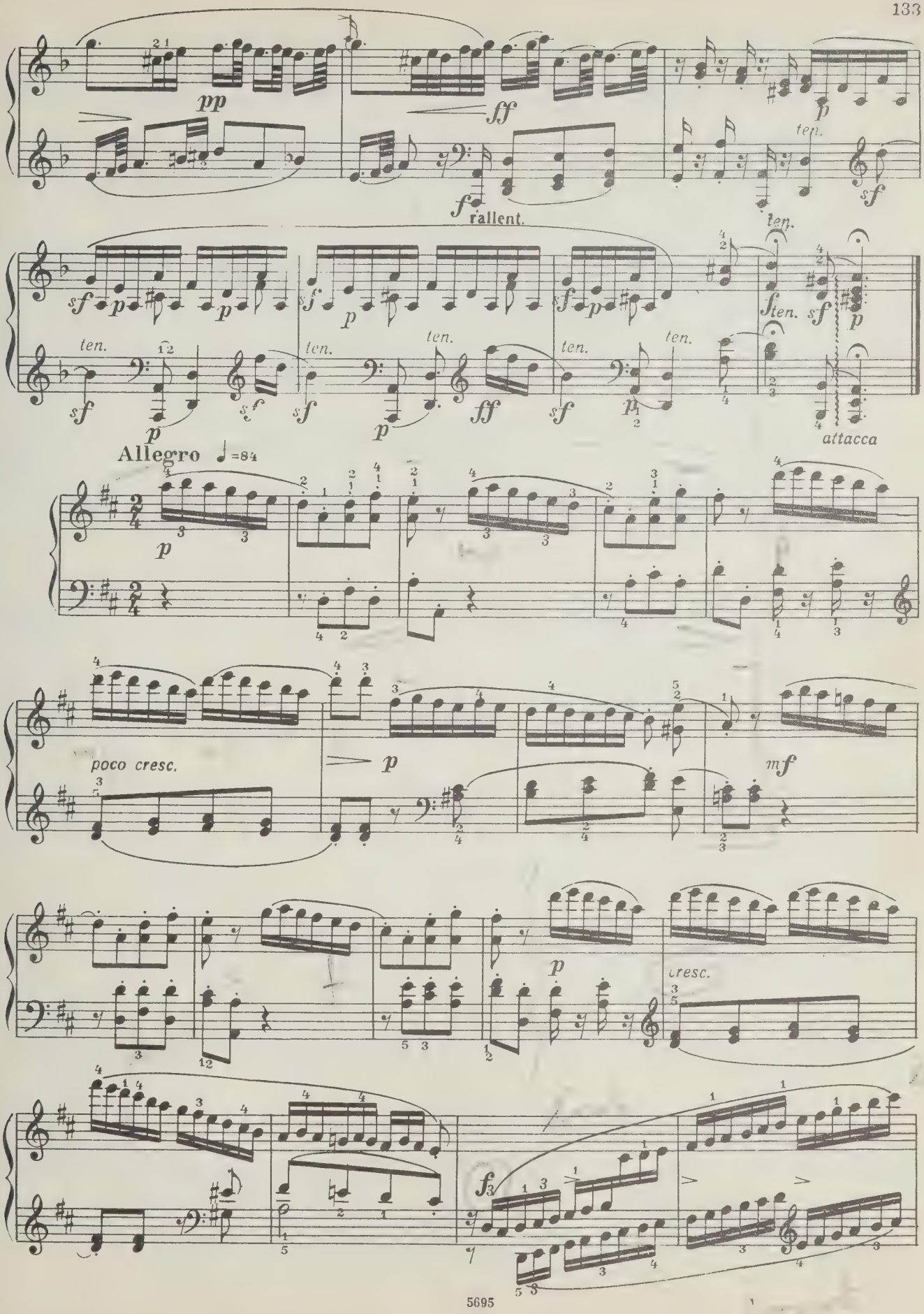

sf
sf
sf
sf
ten.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
mp
dolce
p
sf
p
tr
sf
p3
p2

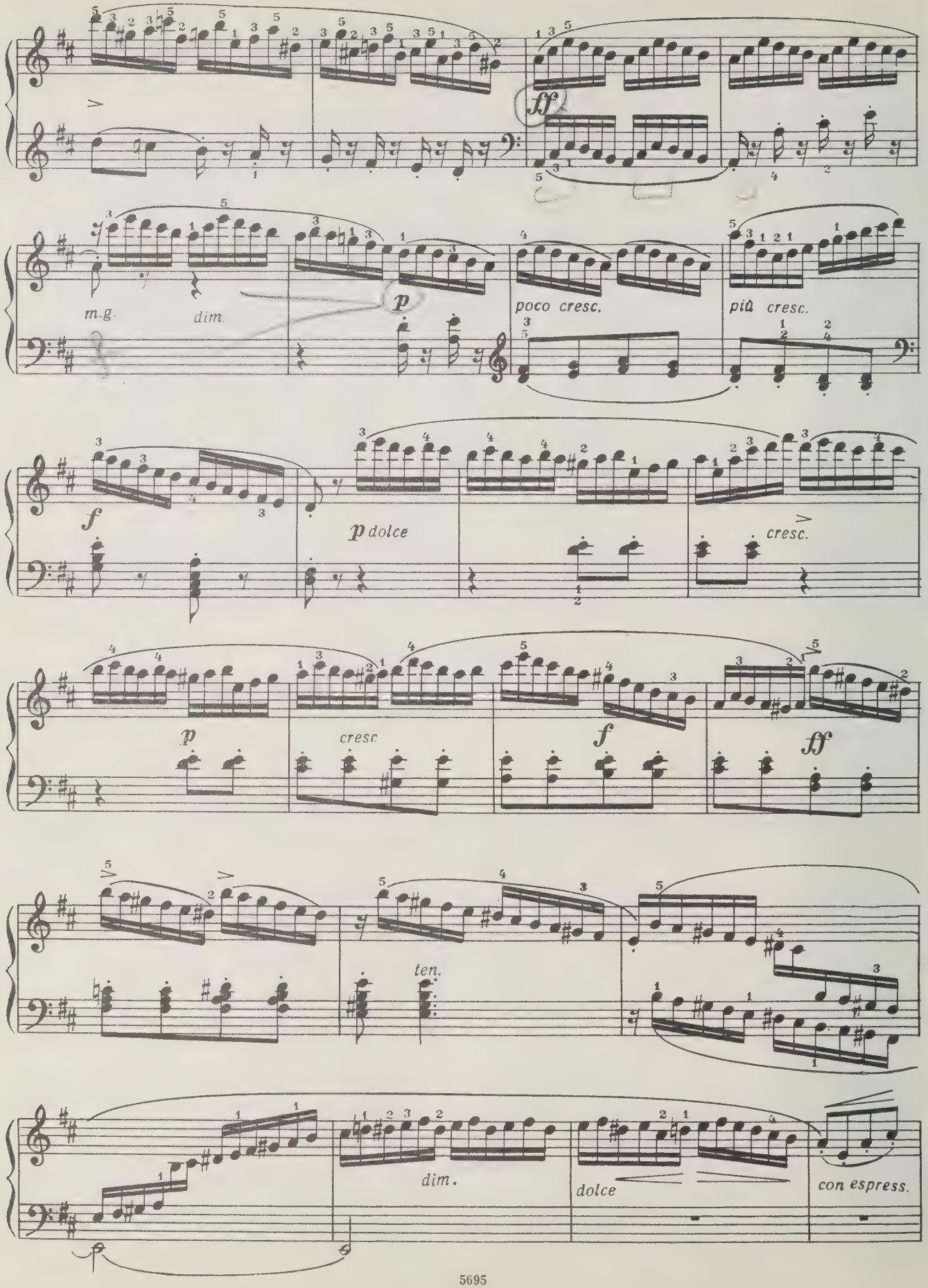

sf marc.
p
pp
sempre p
cresc.
ff
sf
ff

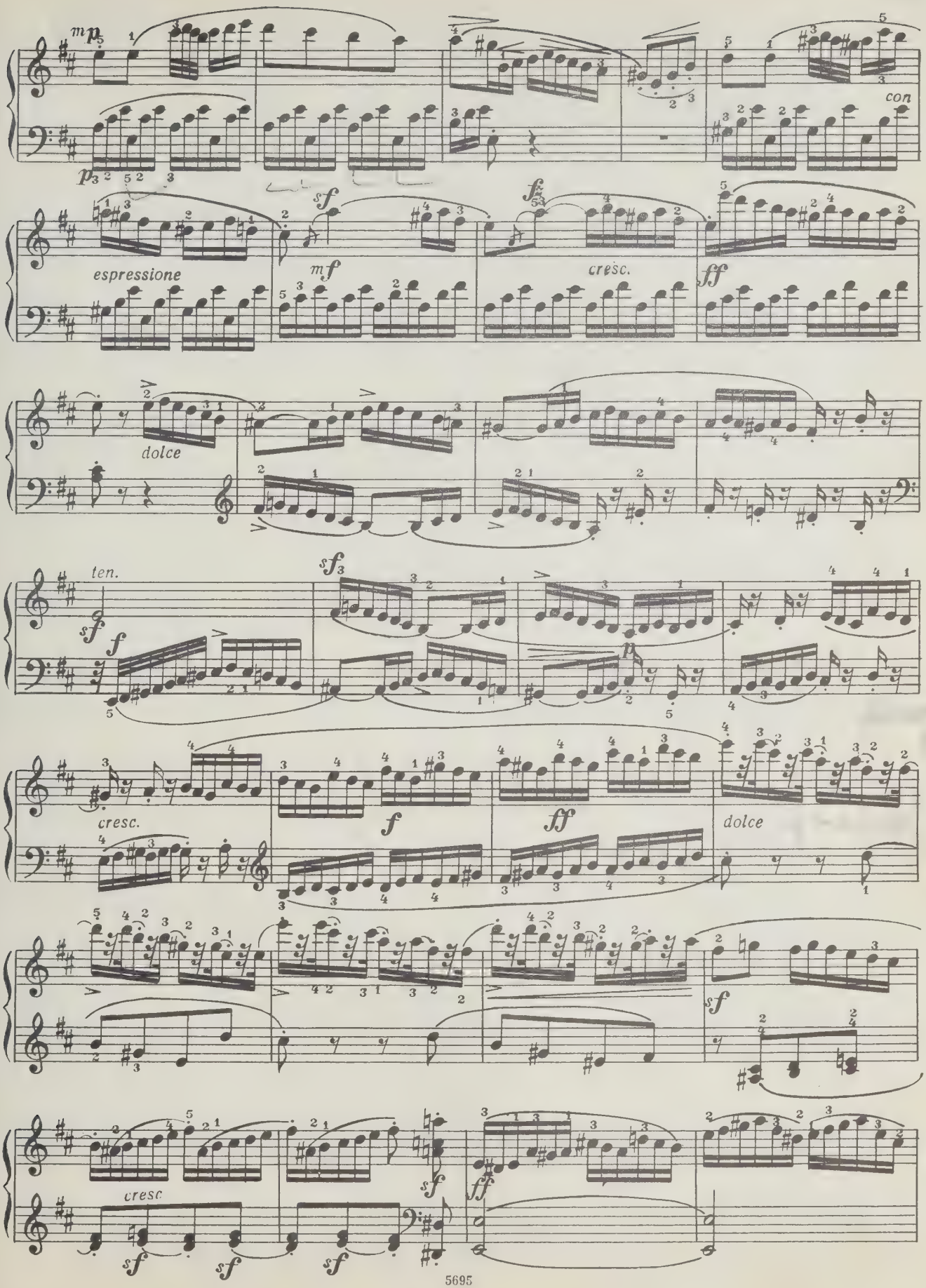

ten.
tr
sf
dolce
p
pp
ff
Ped.
sf
ritard.
dim.
p
pp
5695

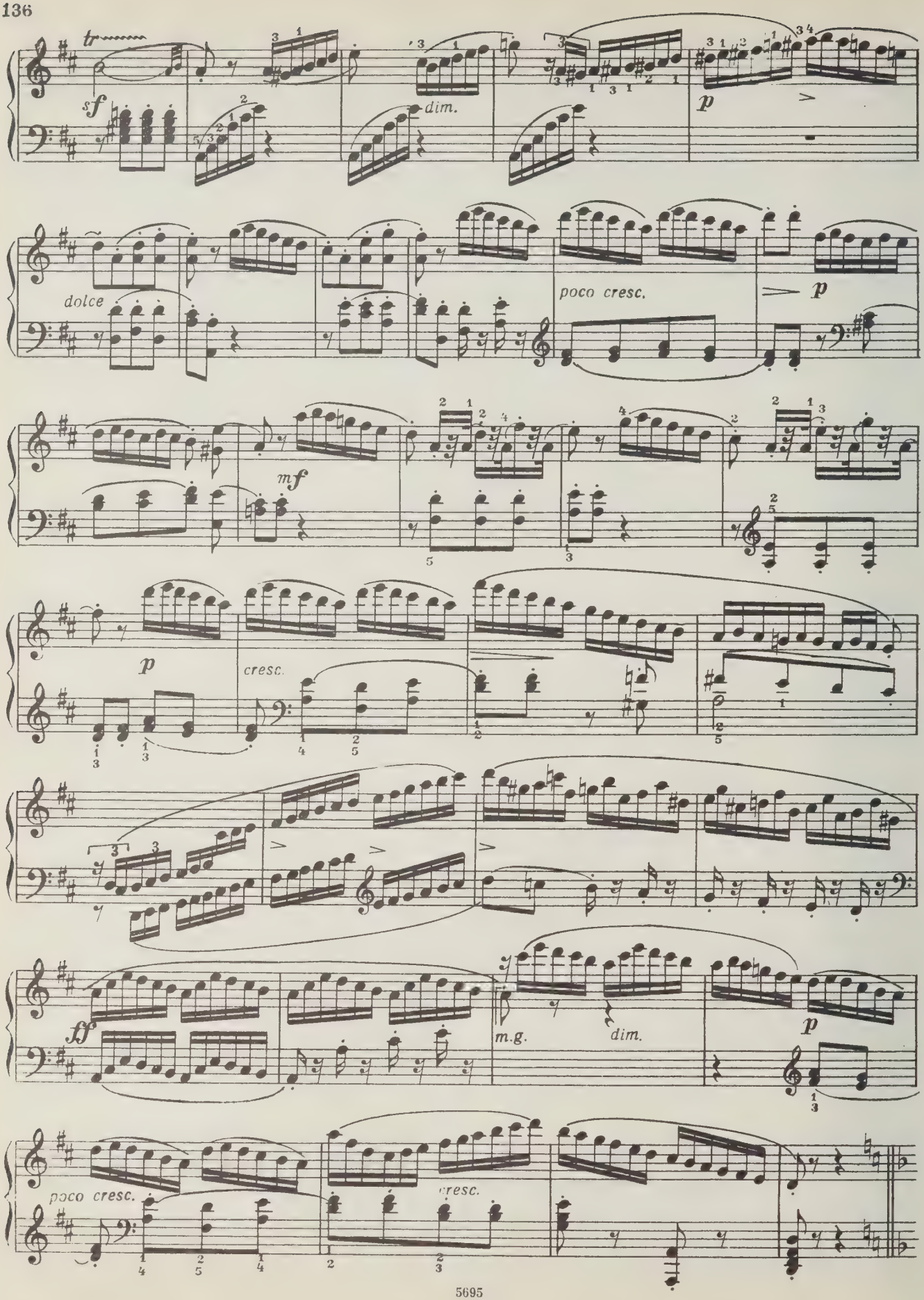

Adagio con molta espressione ♪=60
mp dolce
p
cresc.
f
sf
p
sf
p
sf
p
ff
f
p
ten.
sf
rallent.
a tempo
sf p
sf p
sf p
ten.
ff
f
sf
p
sf
sf
p
ff
sf
p
sf
p
sf
p
p

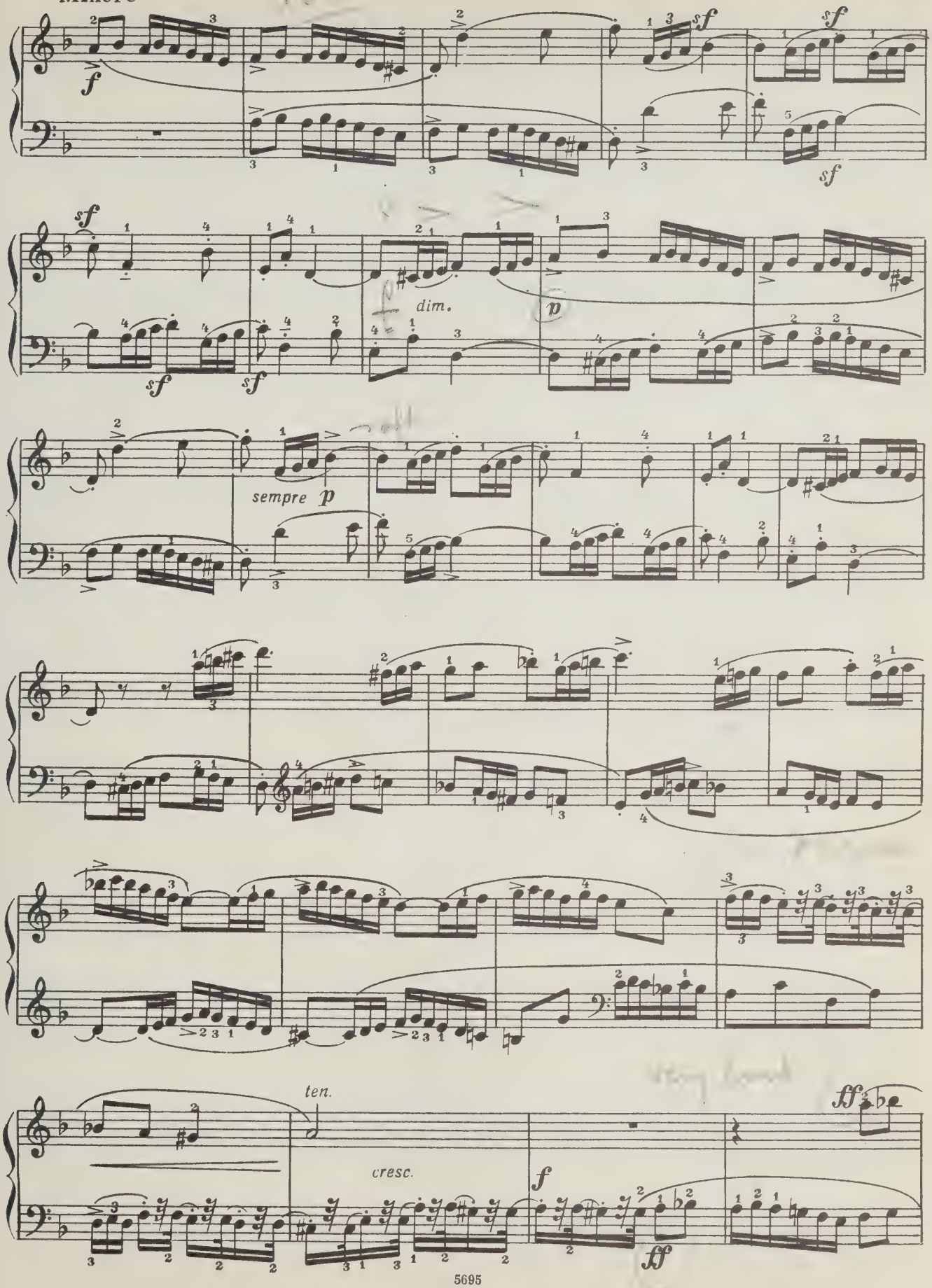

p
pp
cresc.
f
sf
p
rall.
a tempo
sf
p
cresc.
f
sf
ten.
sf
sf
p
f
sf
p
sf
p
cresc.
f
sf
p
sf
p
sf
p

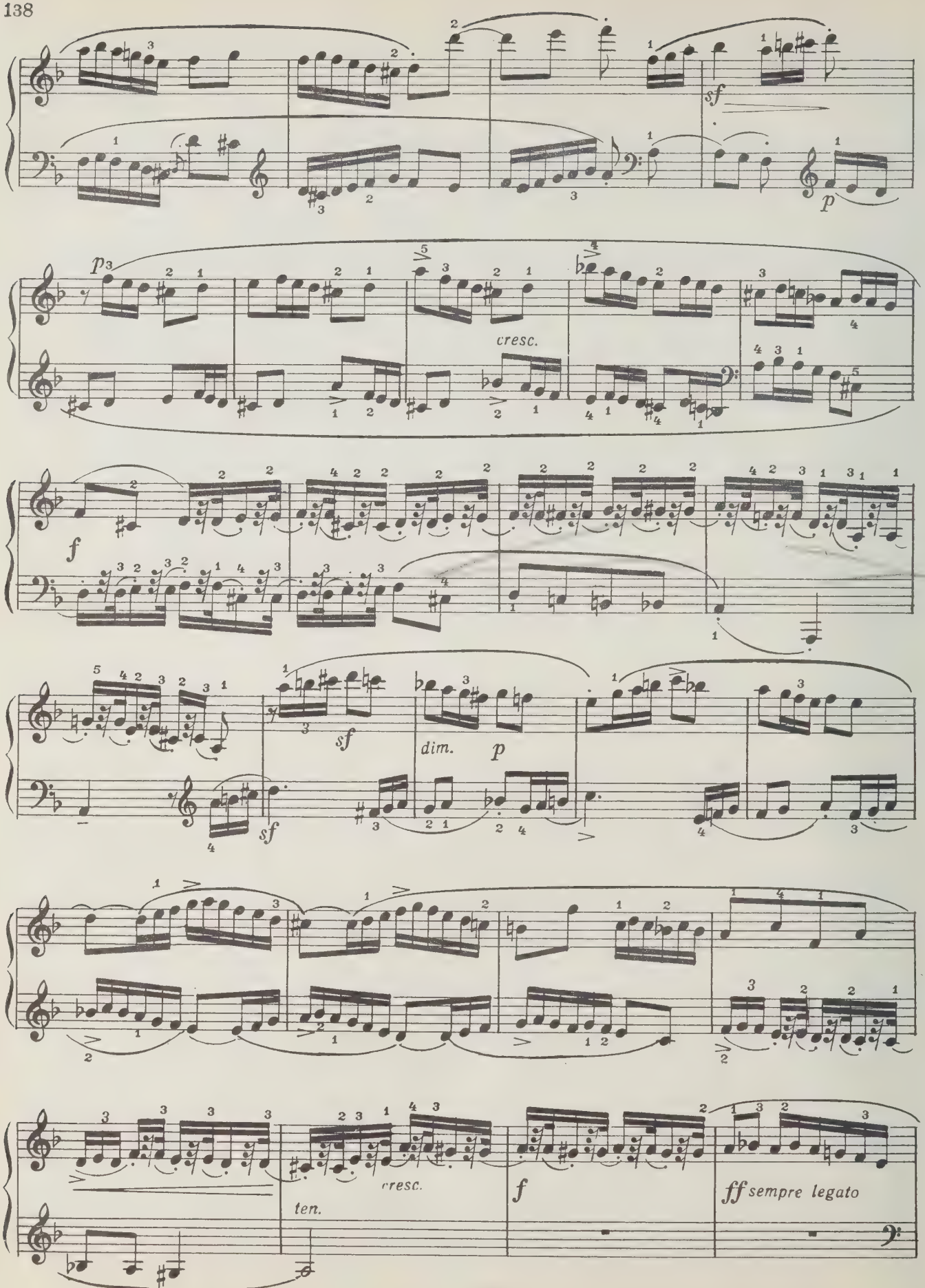

pp
ff
f
rallent.
p
ten.
sf
ten.
sf
p
ten.
ff
ten.
attacca
Allegro ♩=84
poco cresc.
mf
cresc.
f

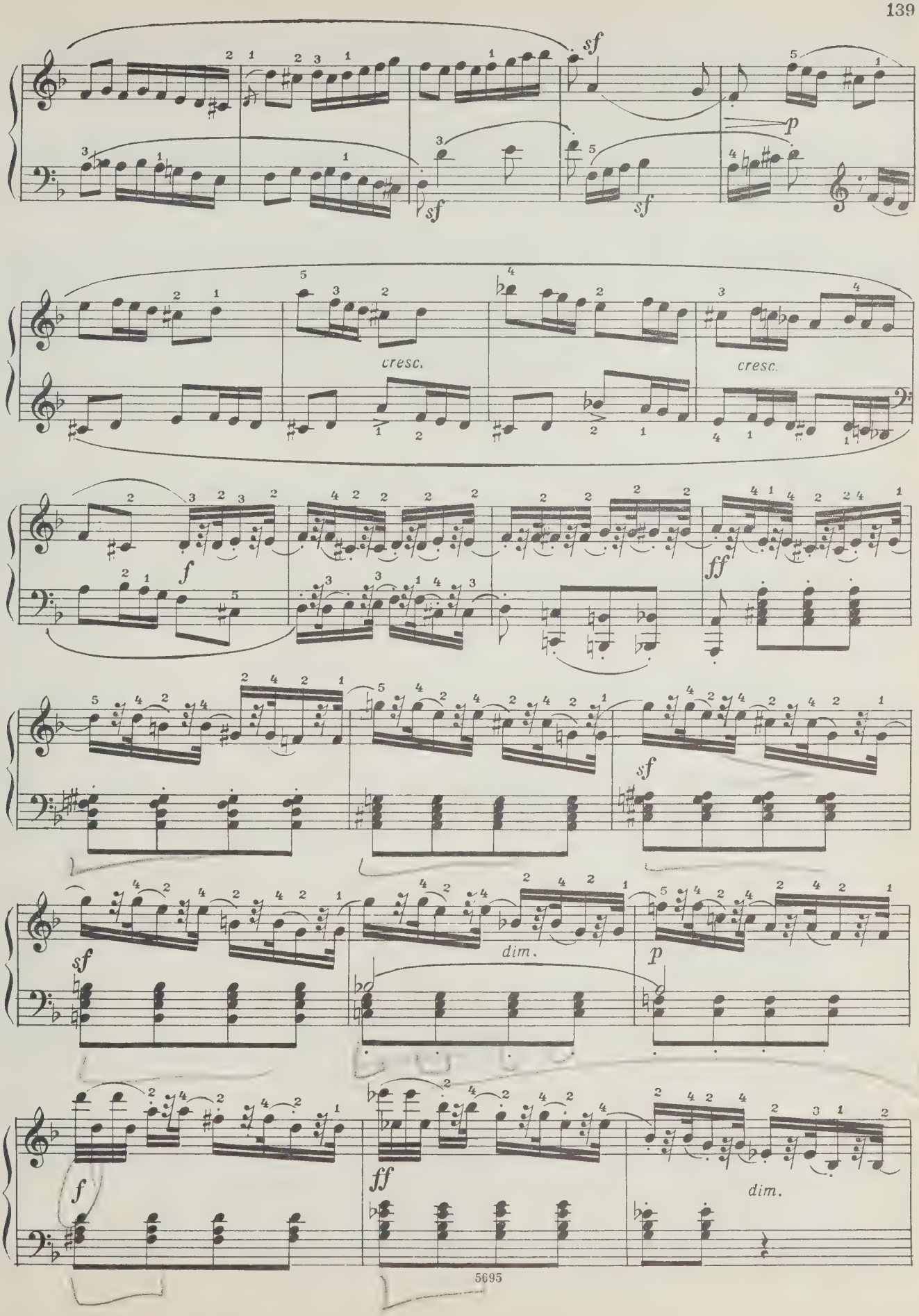

ff
m.g.
dim.
p
poco cresc.
più cresc.
f
p dolce
cresc.
p
cresc.
f
ff
ten.
dim.
dolce
con espress.

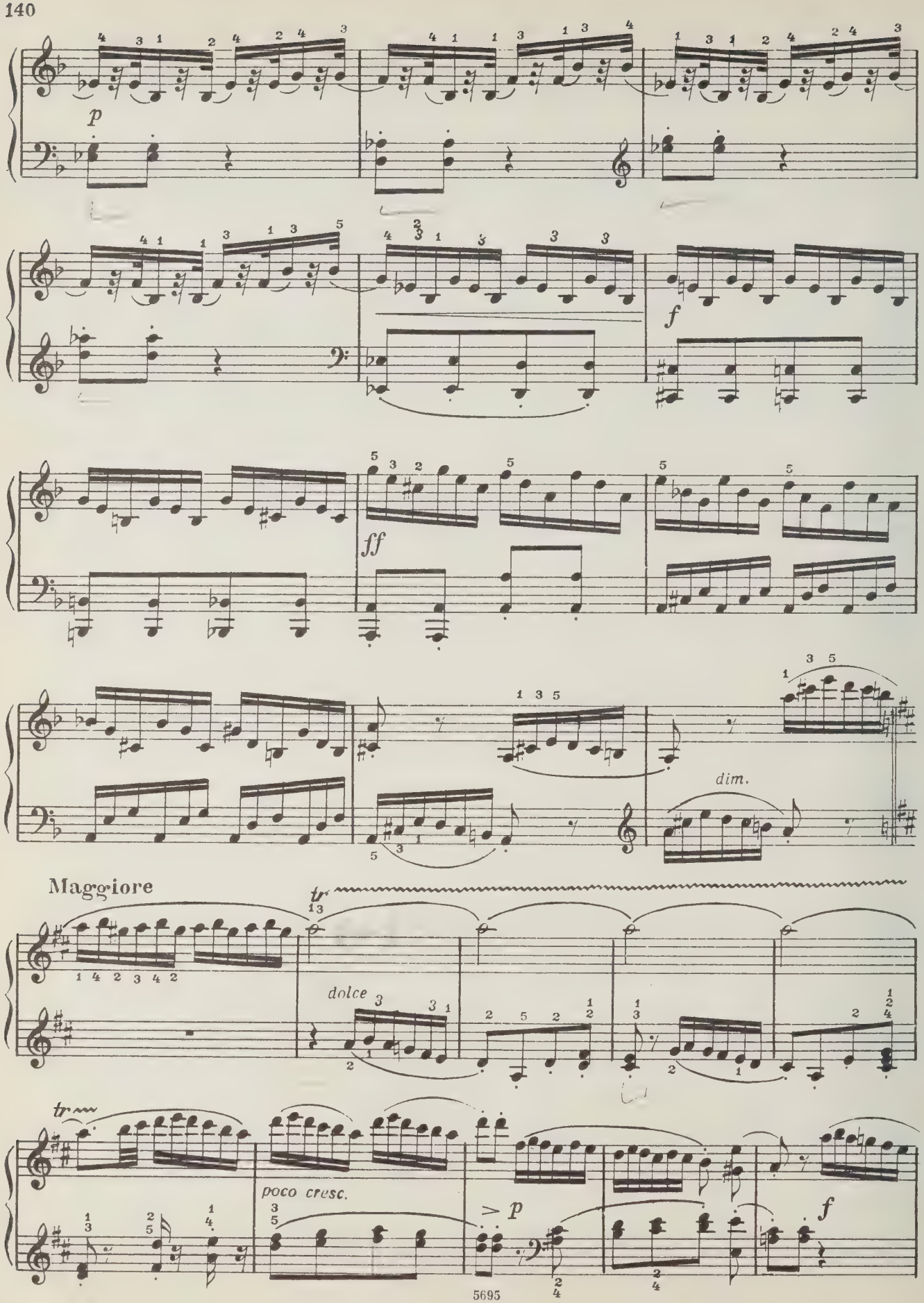

mp
con
espressione
mf
cresc.
ff
dolce
ten.
sf
f
cresc.
ff
dolce
cresc

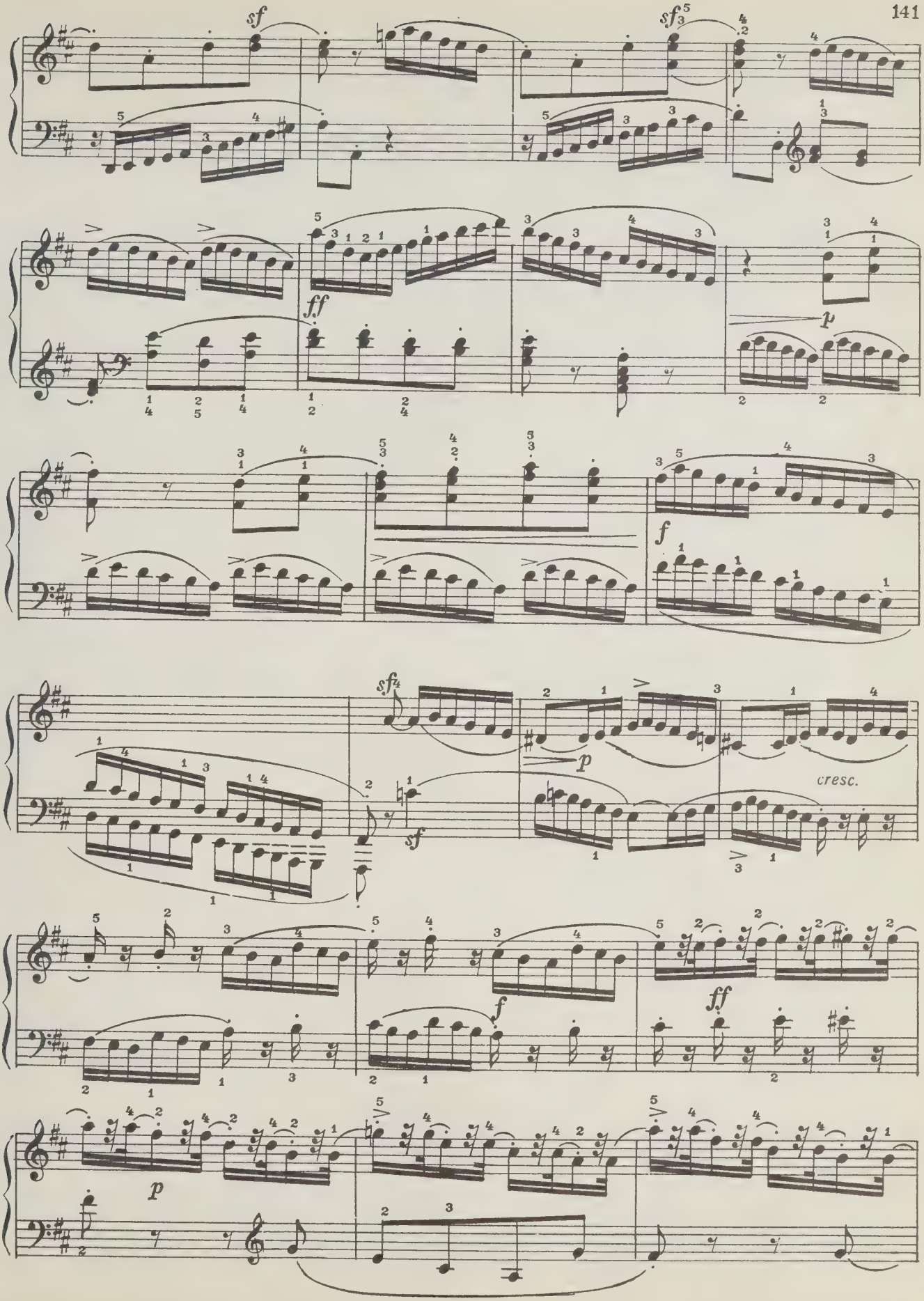

tr
sf
dim.
p
dolce
poco cresc.
p
mf
p
cresc.
ff
m.g.
dim.
p
poco cresc.
cresc.

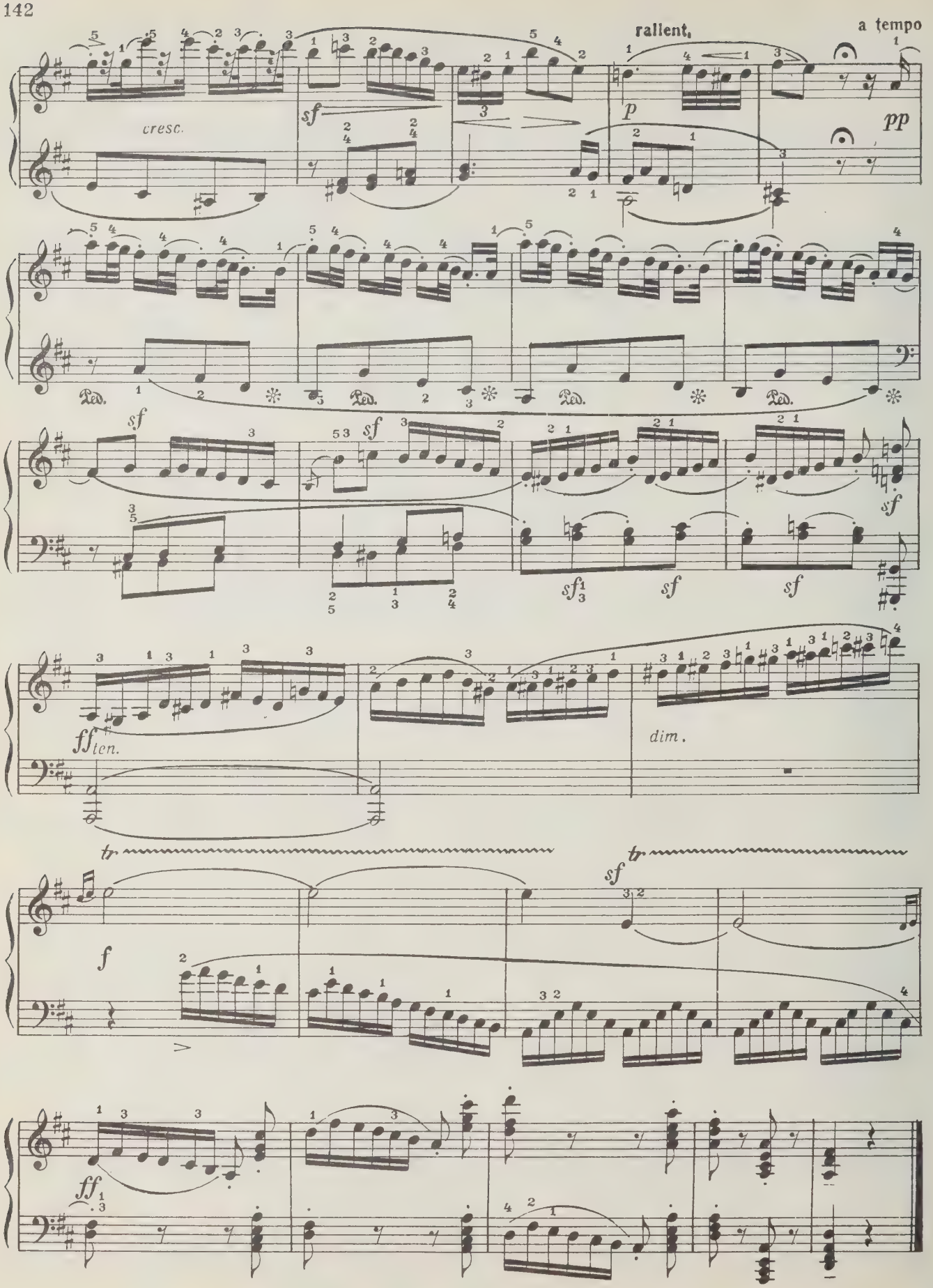

f
sf
sf
sf
sf
sf
dim.
p
sempre p
ten.
cresc.
f
ff
ff


sf
p
cresc.
f
sf
sf
dim.
p
cresc.
ten.
f
ff sempre legato


sf
sf
sf
p
cresc.
cresc.
f
ff
sf
sf
dim.
p
f
ff
dim.


p
f
ff
dim.
Maggiore
tr
dolce
poco cresc.
> p
f


sf
sf
ff
p
f
sf
p
cresc.
f
ff
p

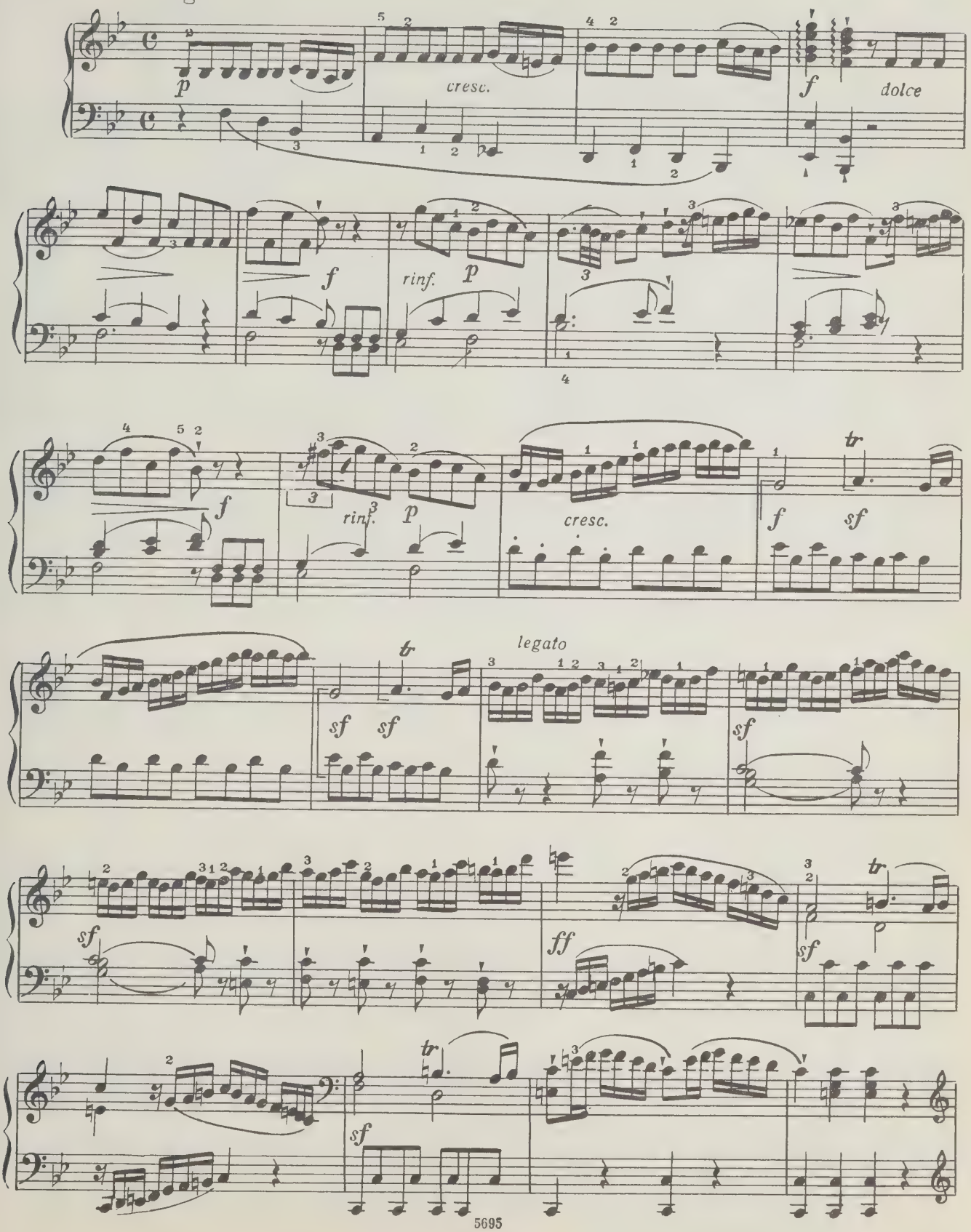

rallent.
a tempo
cresc.
sf
p
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff ten.
dim.
tr
f
tr
sf
ff

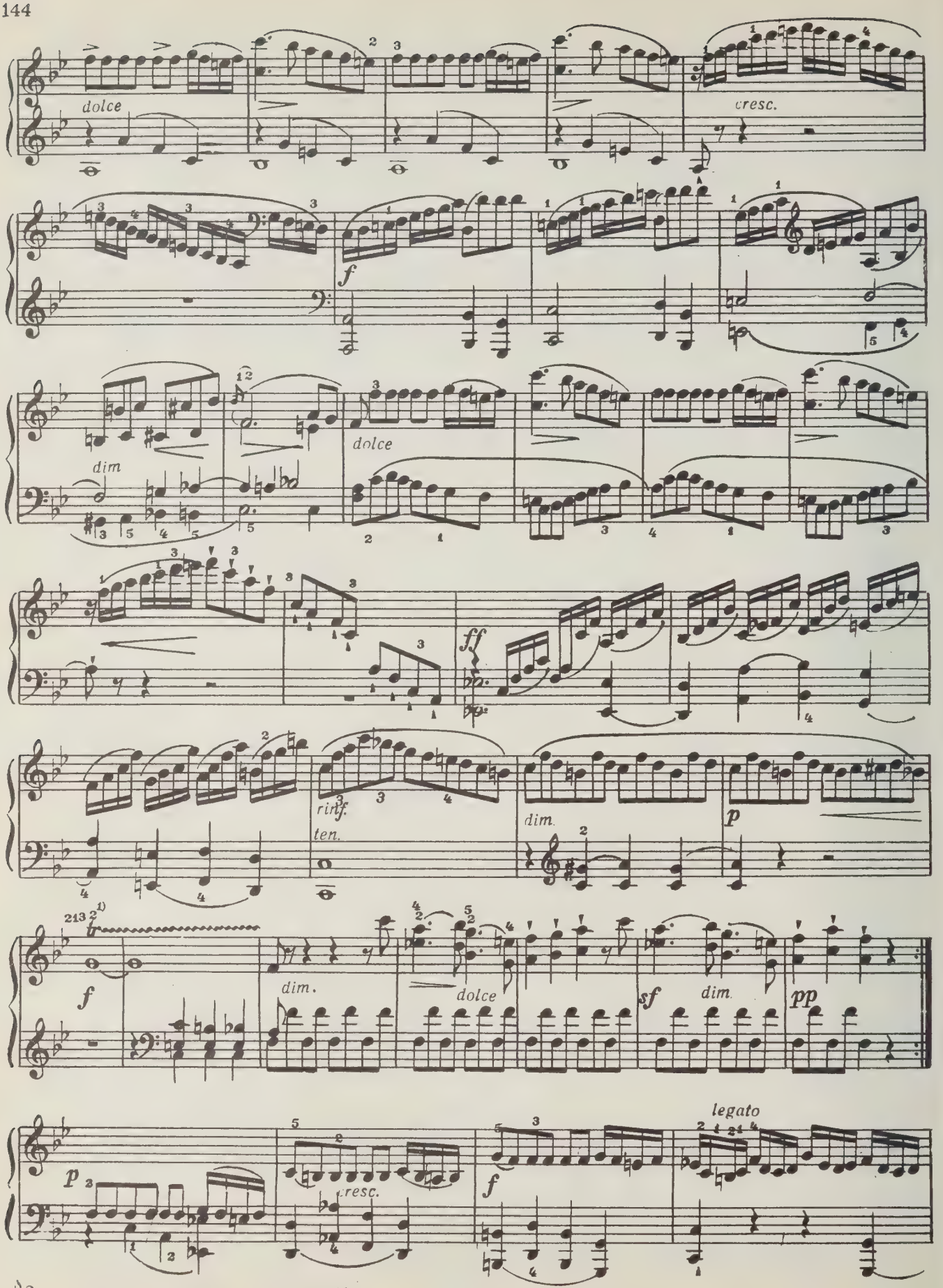
СОНАТА

op 46

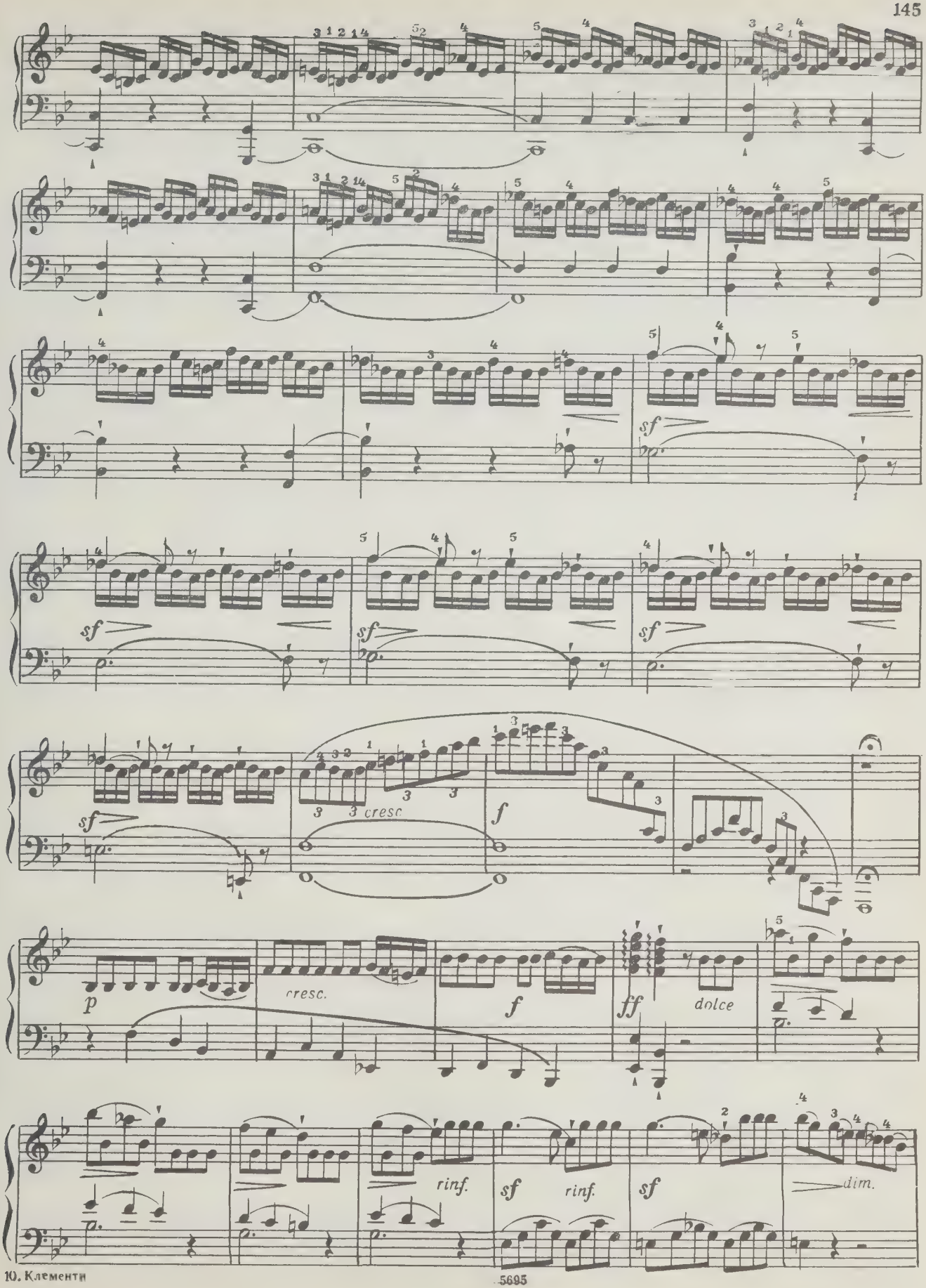
Соч. 47 № 2

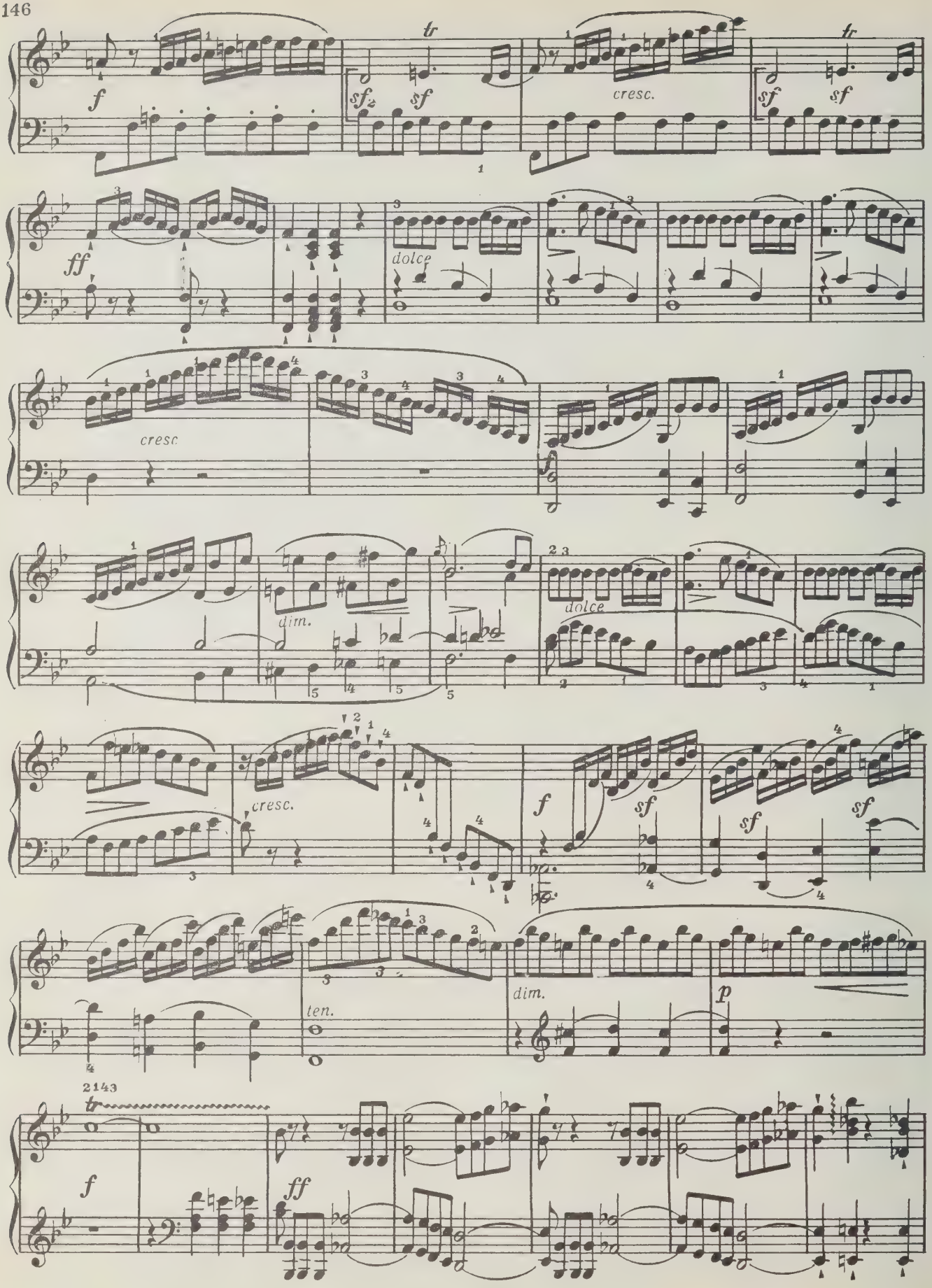
Allegro con brio

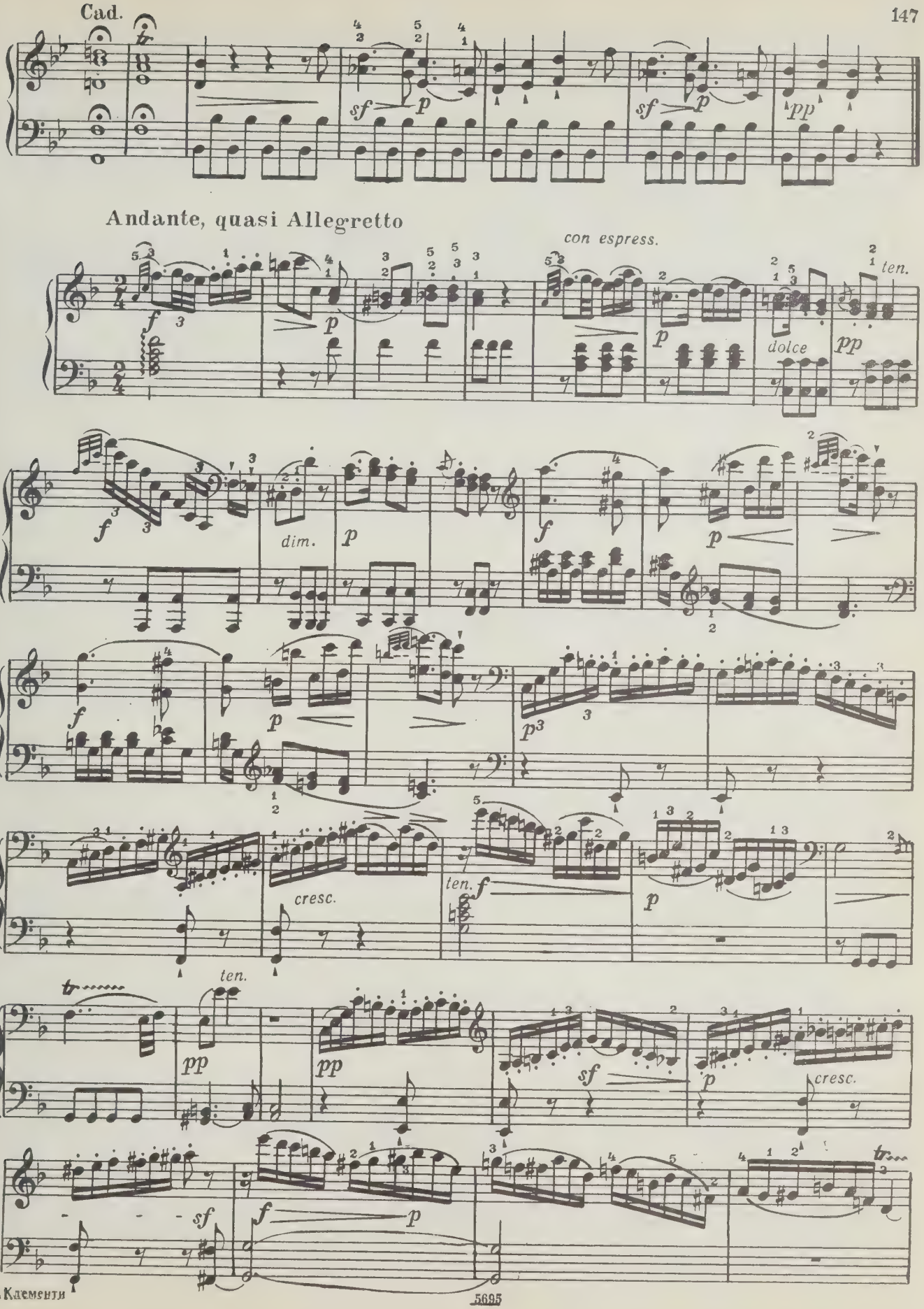


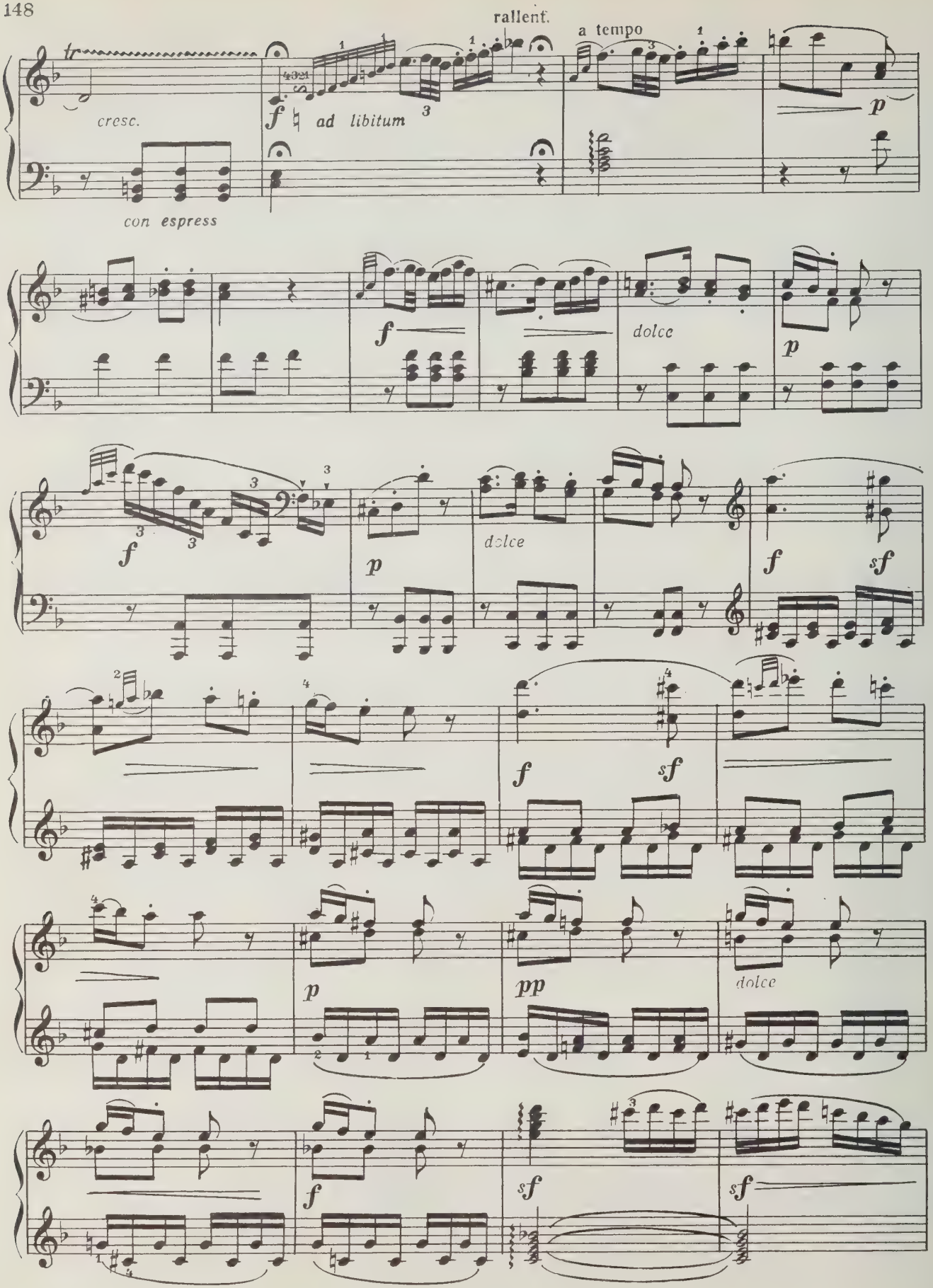


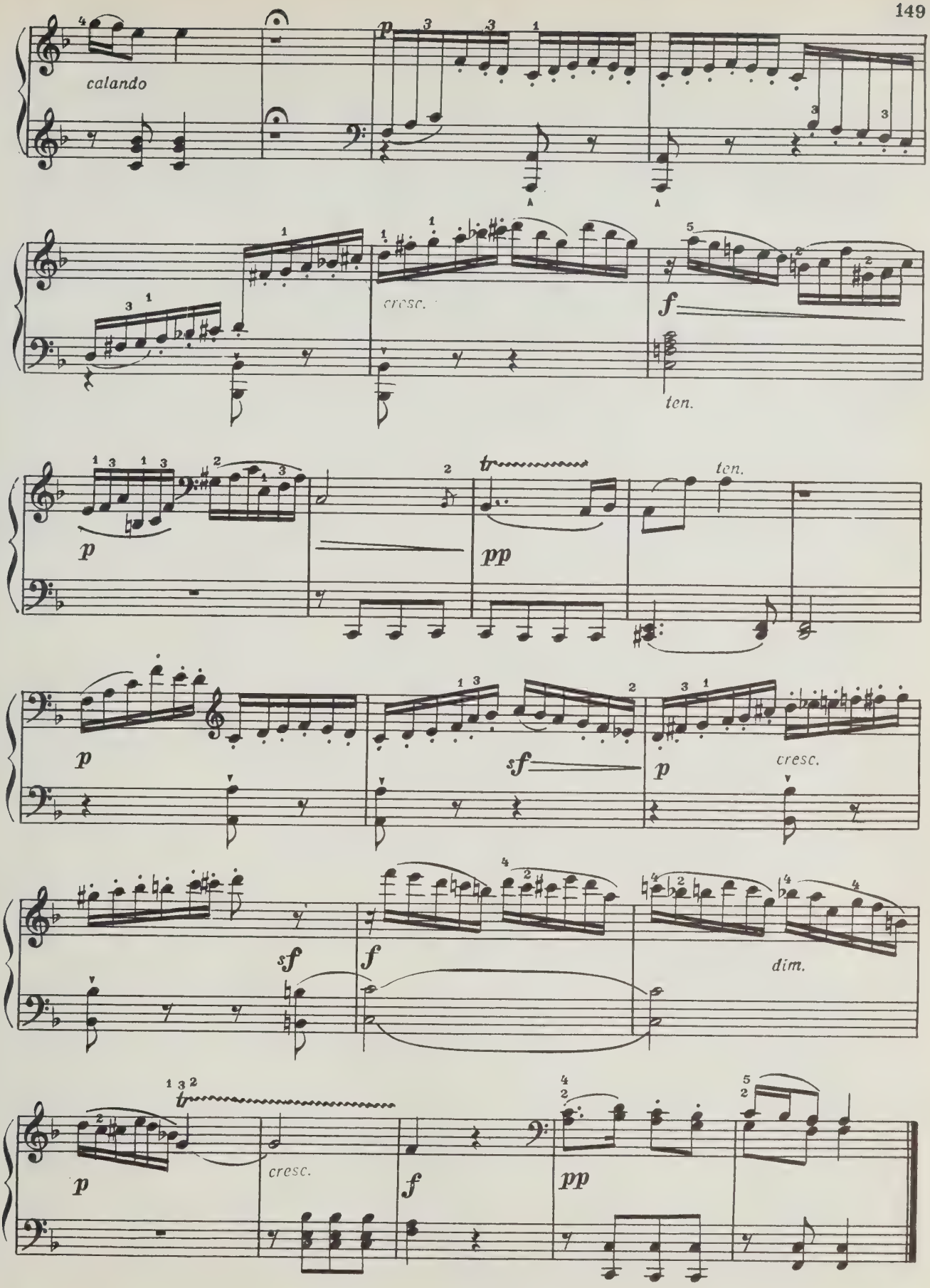
1) Эта трель должна начинаться с верхнего звука.


sf
sf
sf
sf
cresc
f
p
cresc.
f
ff
dolce
rinf.
sf
rinf.
sf
dim.


f
tr
sf
sf
cresc.
tr
sf
sf
ff
dolce
cresc
f
dim.
dolce
cresc.
f
sf
sf
sf
ten.
dim.
p
2143
tr
f
ff

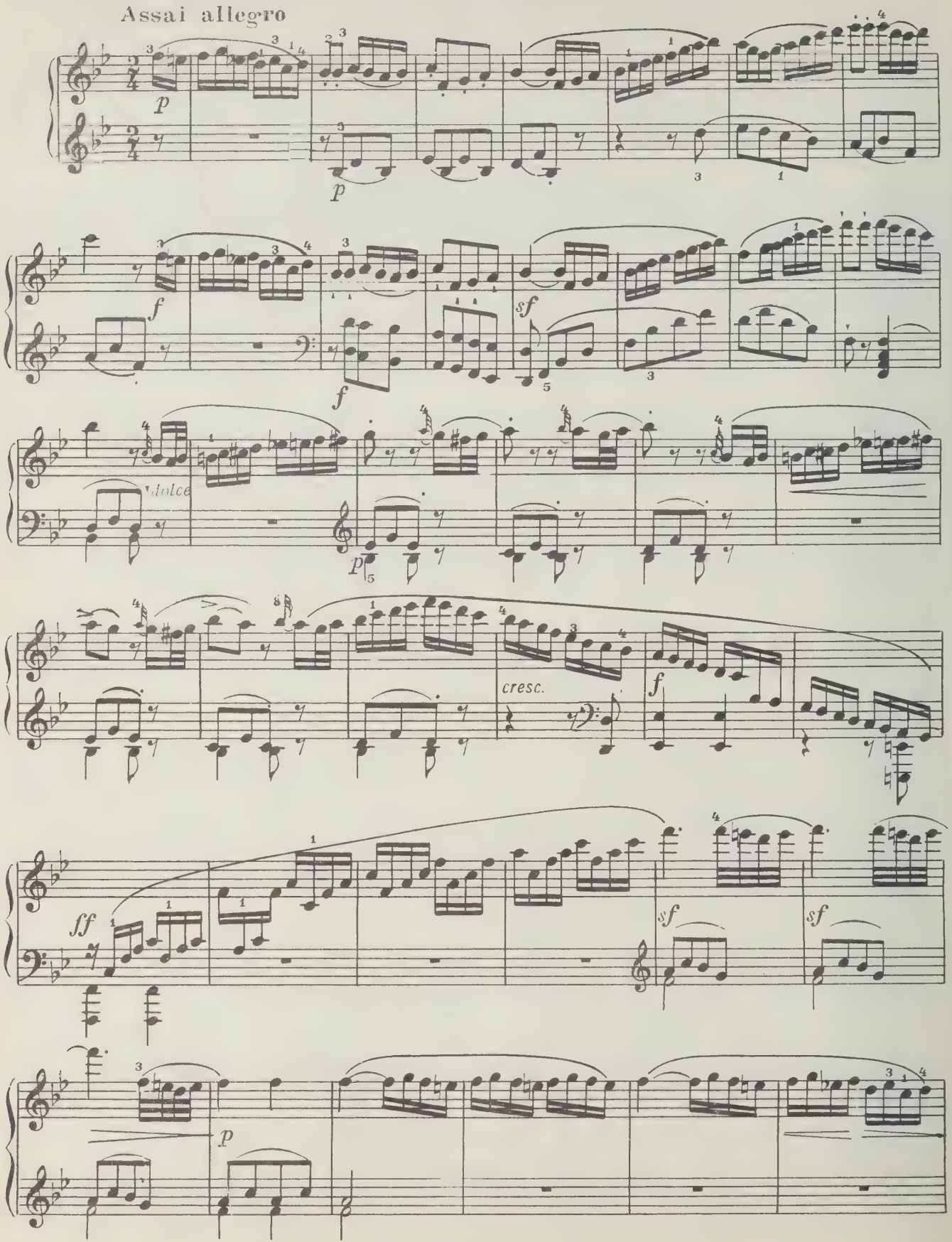

Cad.
Andante, quasi Allegretto
con espress.
dolce
ten.
dim.
cresc.
ten.

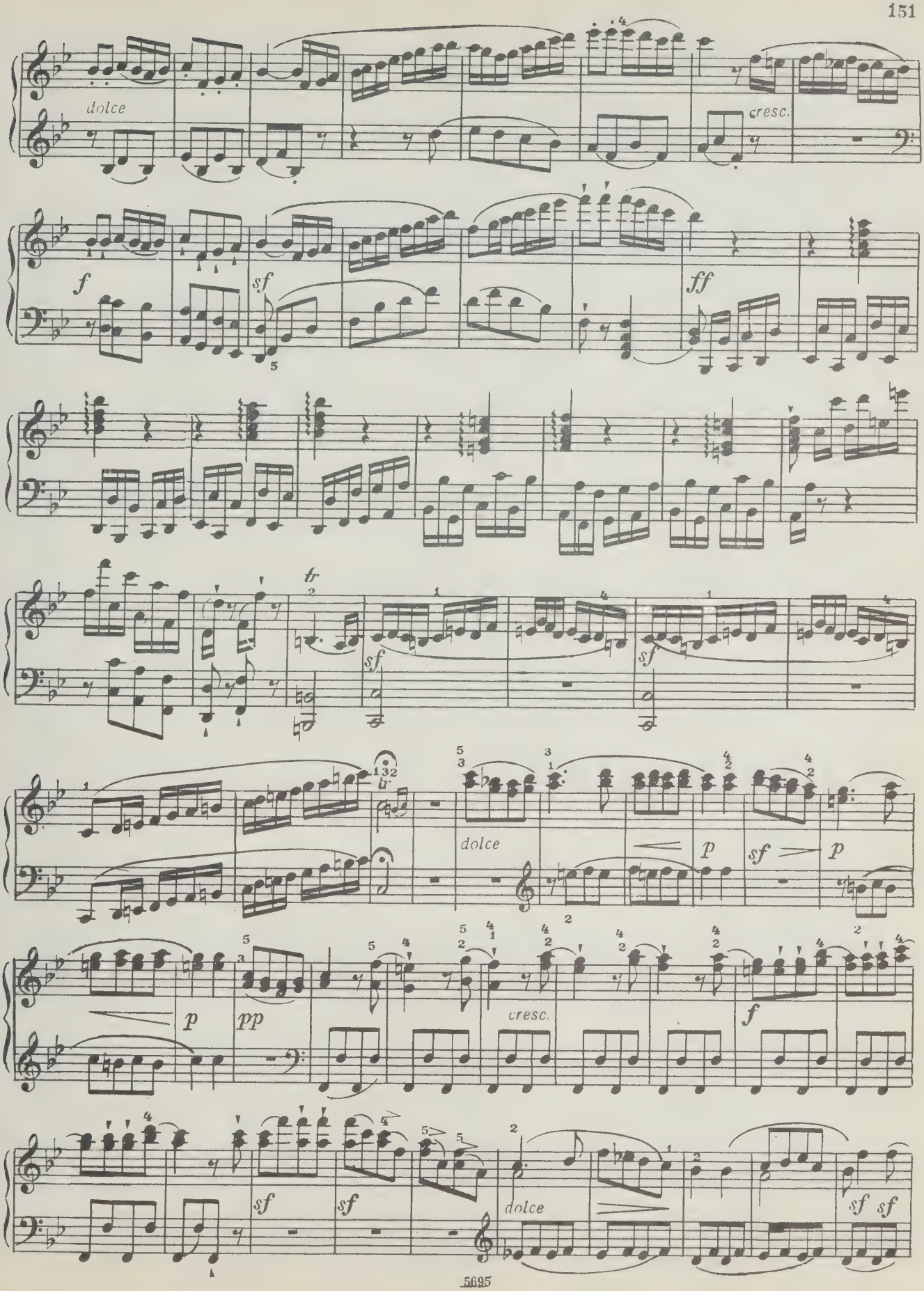

rallent.
a tempo
tr
cresc.
f
ad libitum
p
con espress
f
dolce
p
f
p
dolce
f
sf
f
sf
p
pp
dolce
f
sf
sf

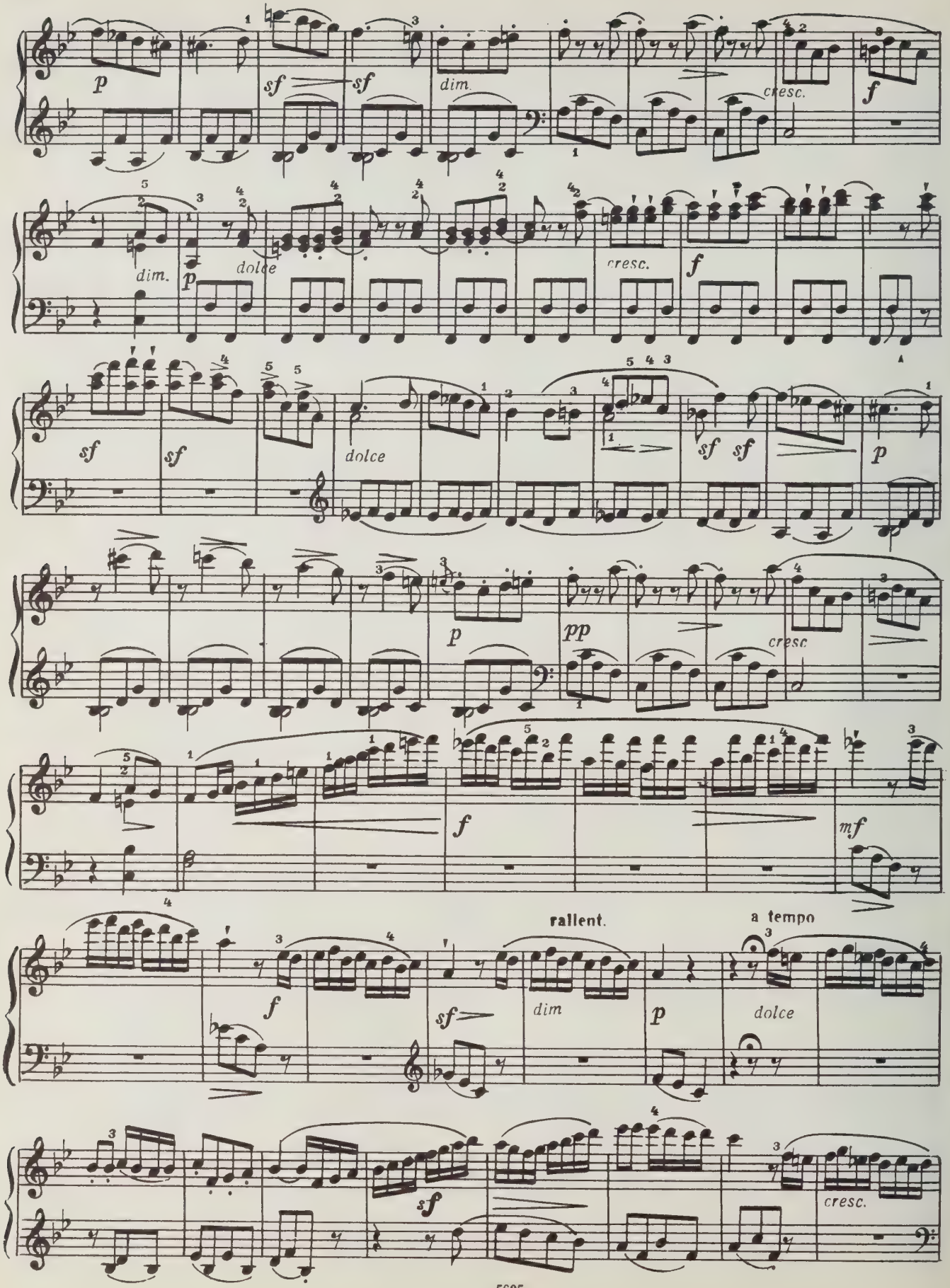

calando
cresc.
ten.
ten.
cresc.
dim.
cresc.

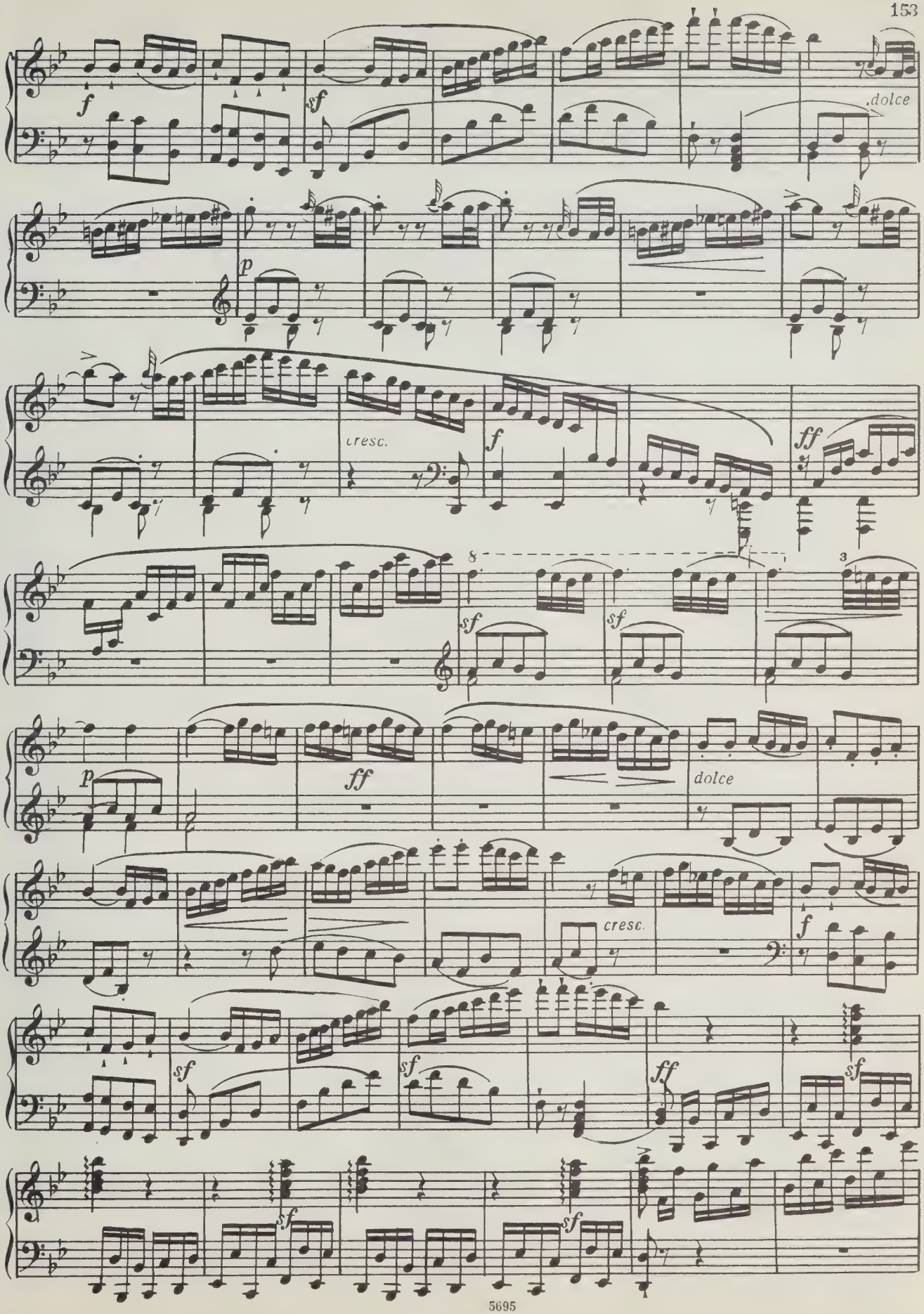
Rondo

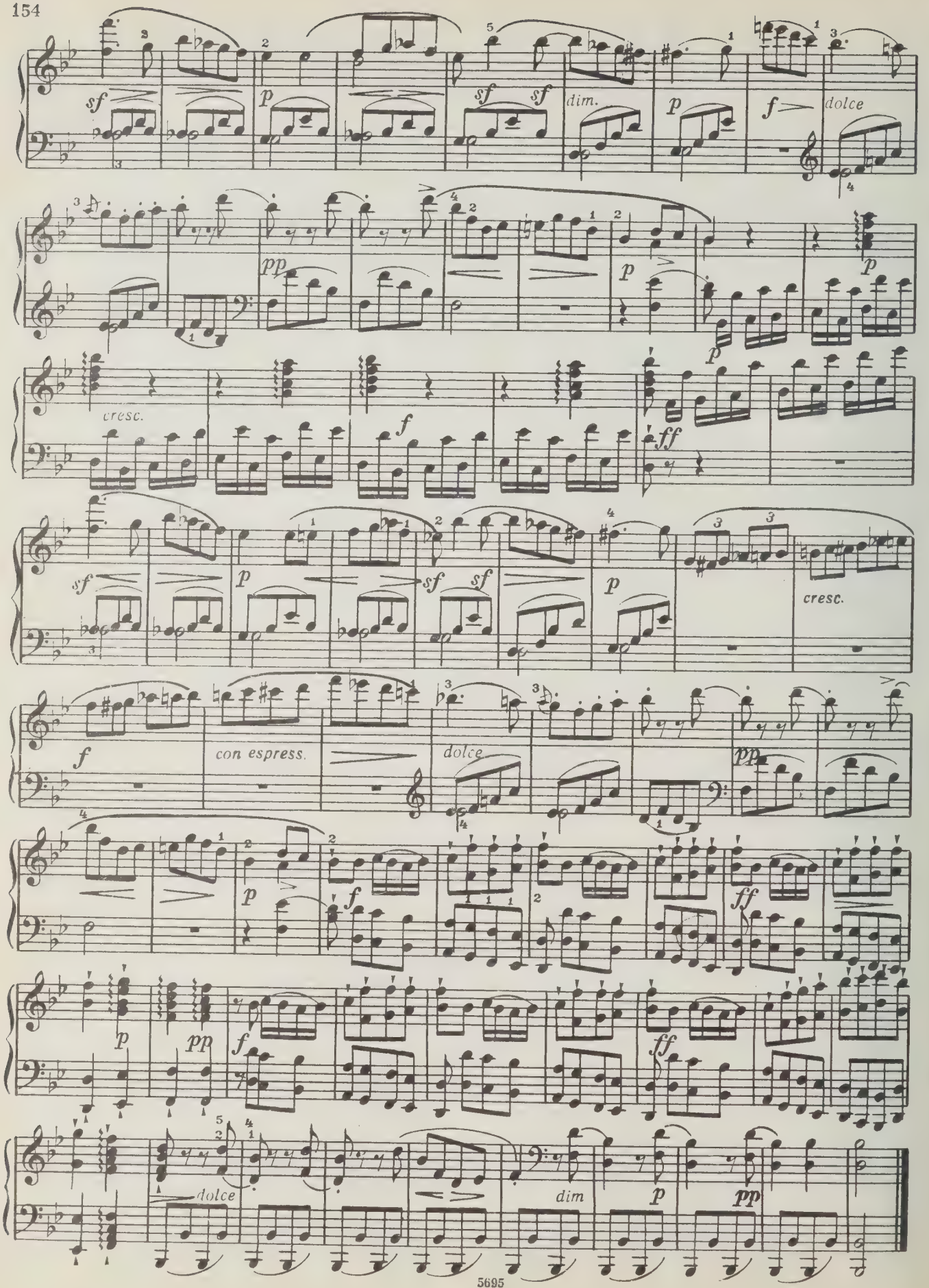
Assai allegro




dolce
cresc.
f
sf
ff
tr
sf
sf
dolce
p
sf
p
p
pp
cresc.
f
sf
sf
dolce
sf
sf


p
sf
sf
dim.
cresc.
f
dim.
p
dolce
cresc.
f
sf
sf
dolce
sf
sf
p
p
pp
cresc.
f
mf
rallent.
a tempo
f
sf
dim
p
dolce
sf
cresc.


f
sf
dolce
p
cresc.
f
ff
8
sf
sf
3
p
ff
dolce
cresc.
f
sf
sf
ff
sf
sf
sf


sf
p
sf sf
dim.
p
f
dolce
pp
p
p
cresc.
f
ff
sf
p
sf sf
p
cresc.
f
con espress.
dolce
pp
p
f
ff
p
pp
f
ff
dolce
dim
p
pp

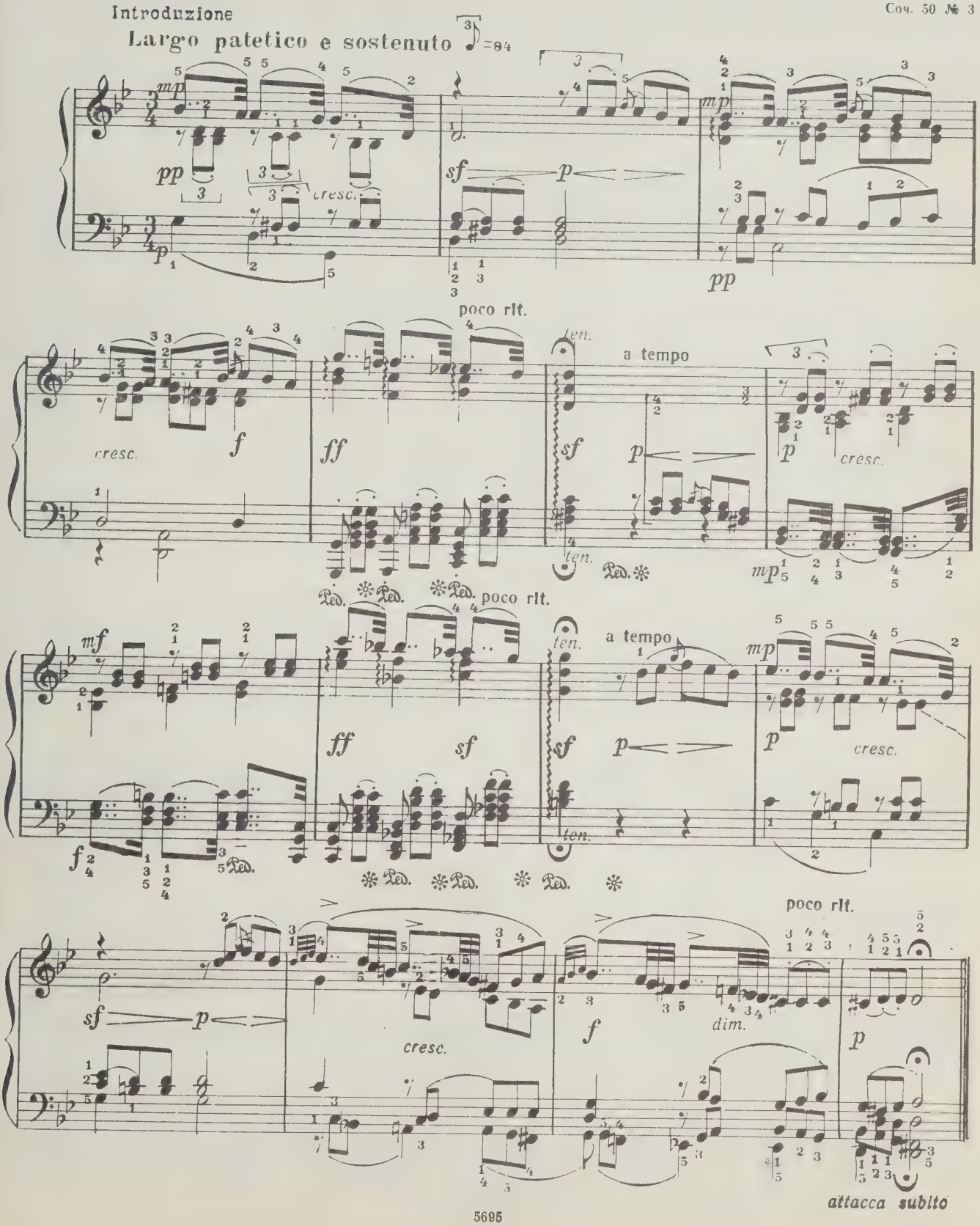
СОНАТА

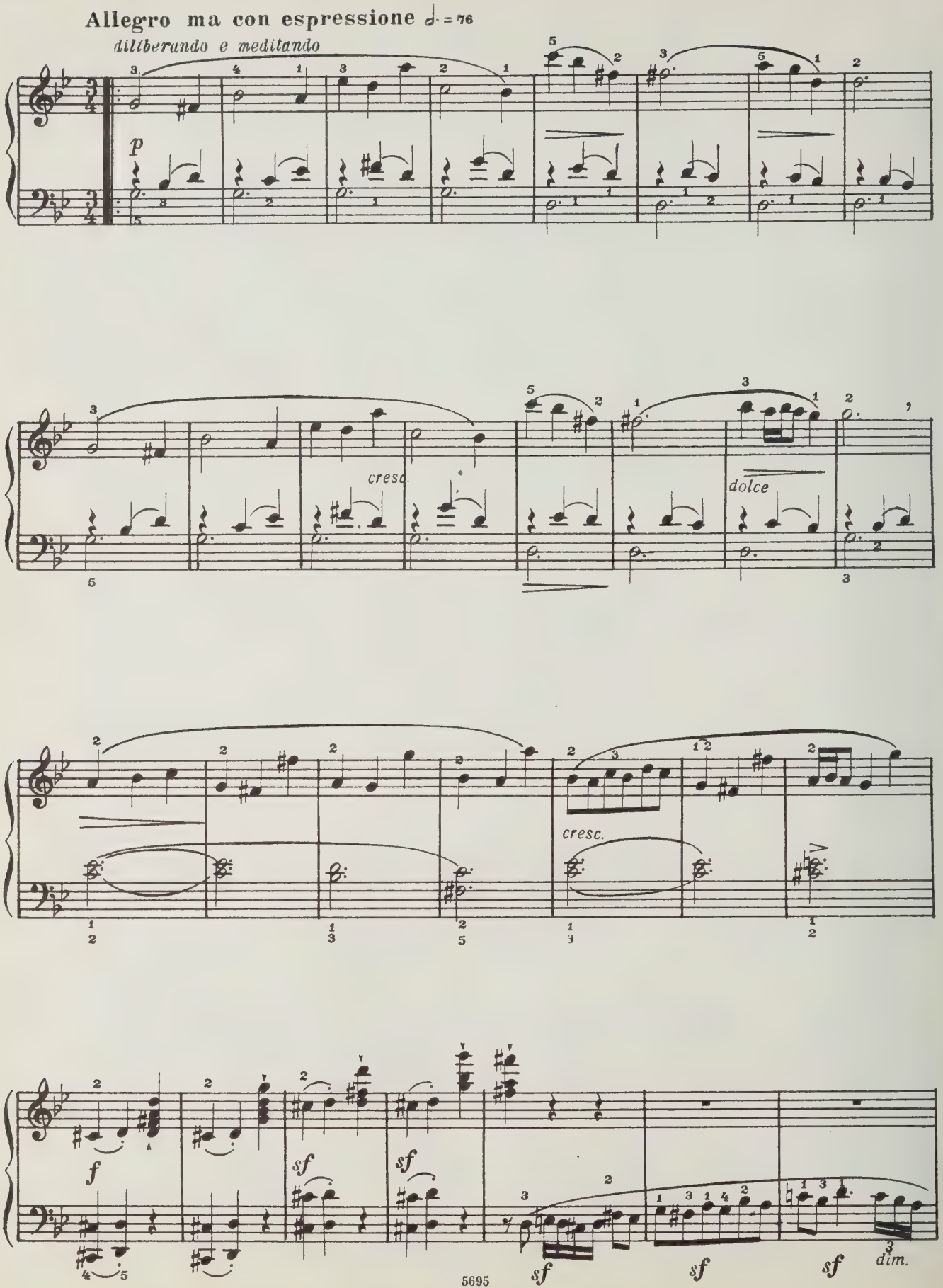
(„ПОКИНУТАЯ ДИДОНА“)

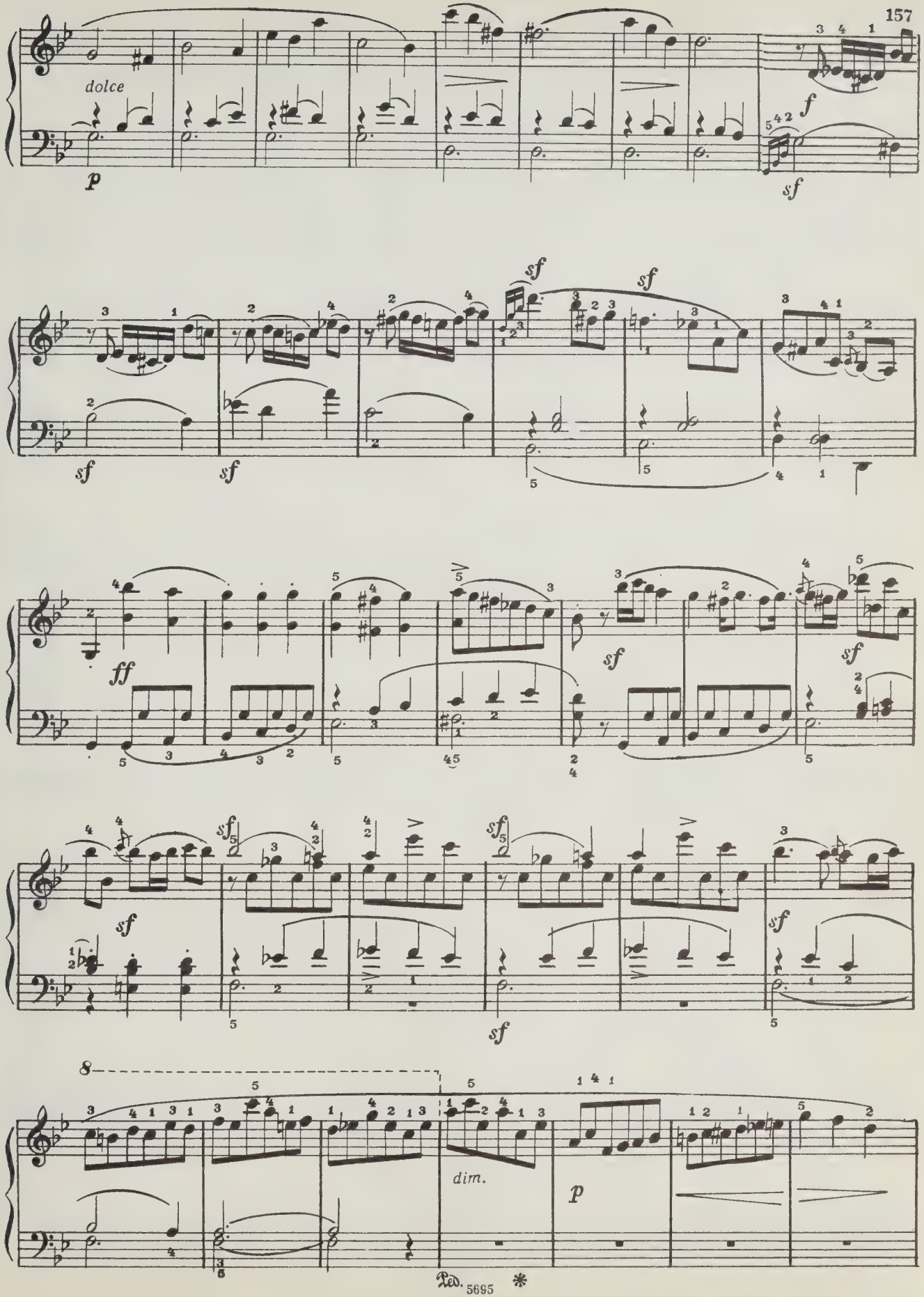
Соч. 50 № 3

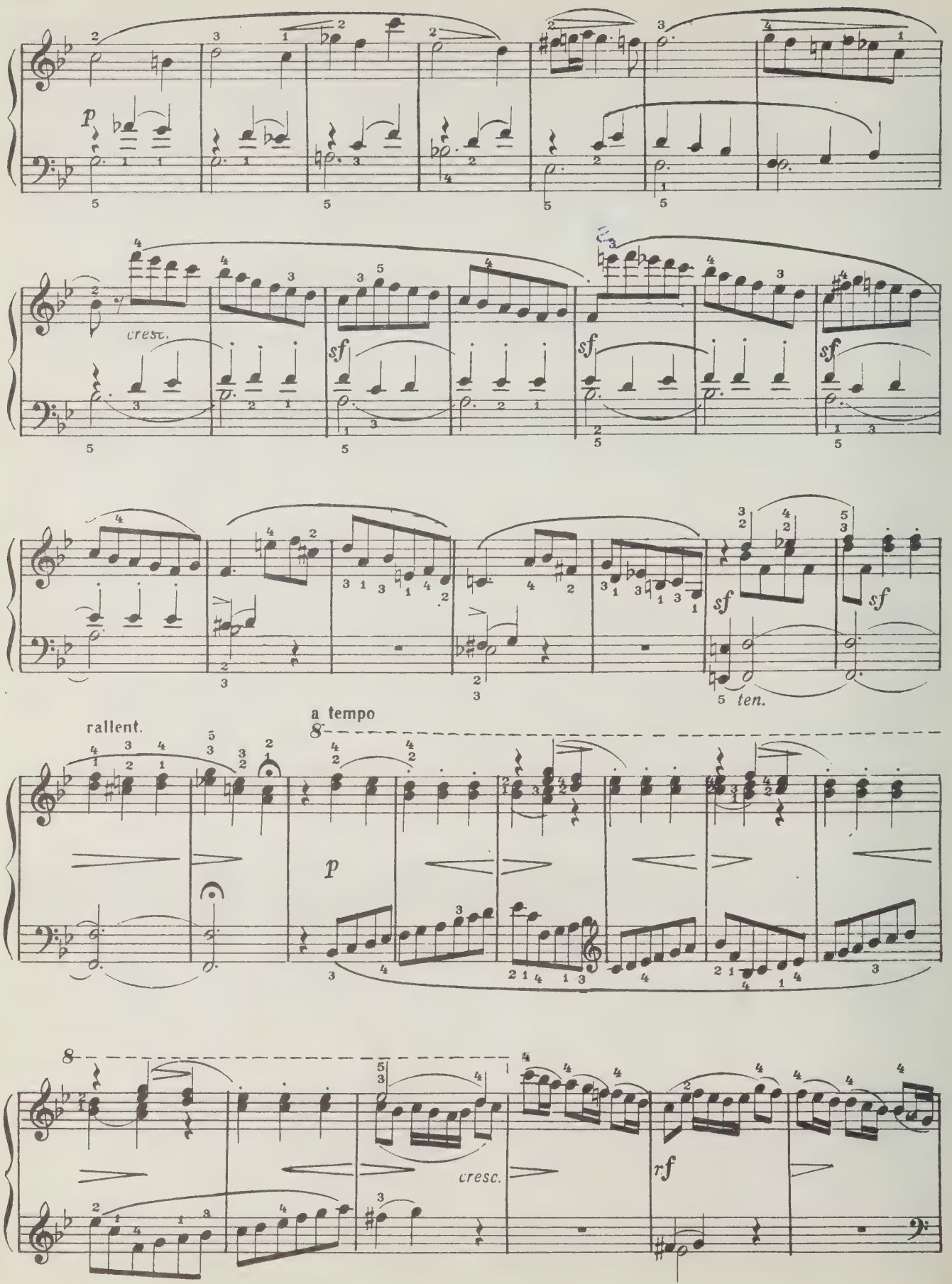
Introduzione

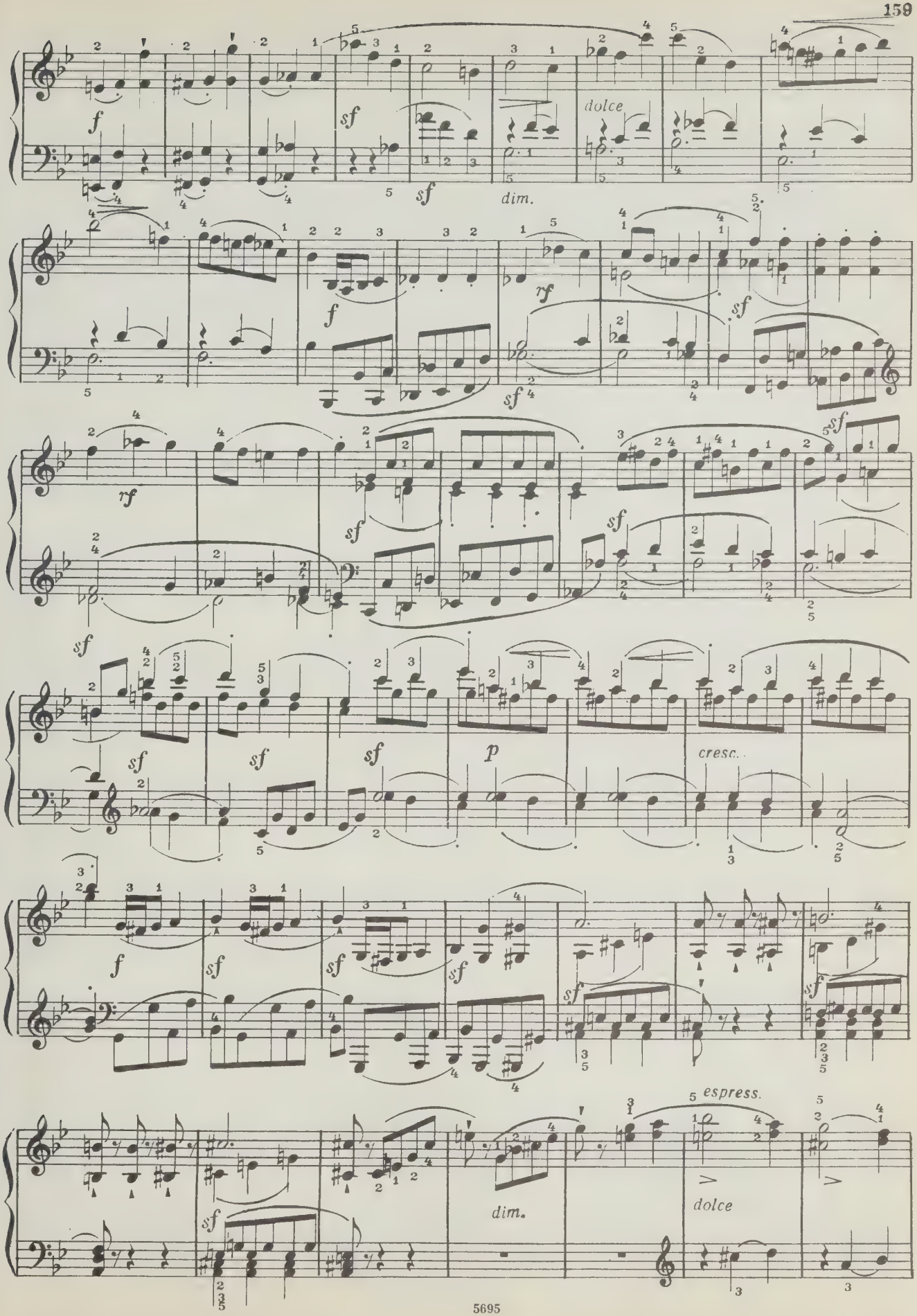
Largo patetico e sostenuto ♩=84

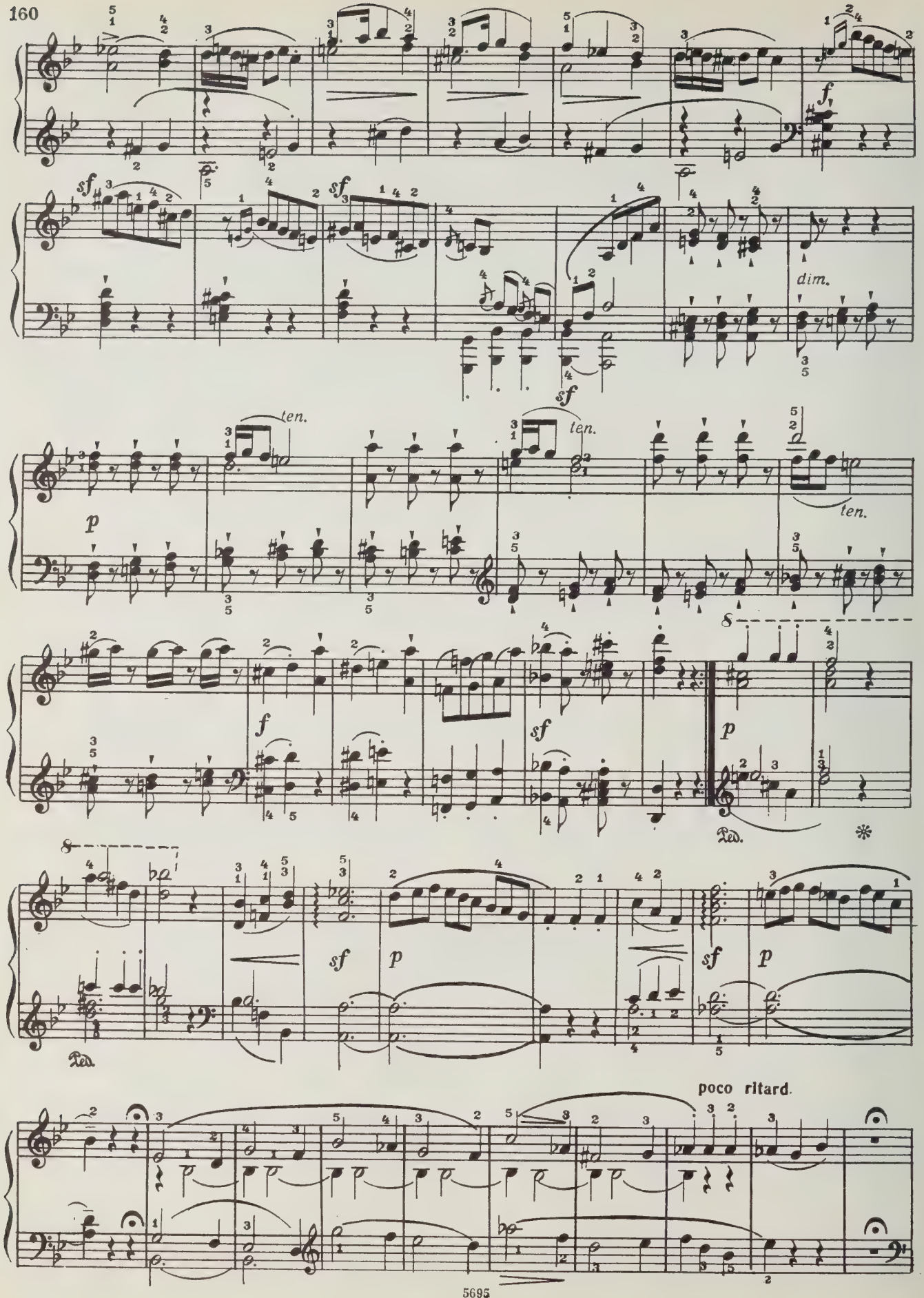


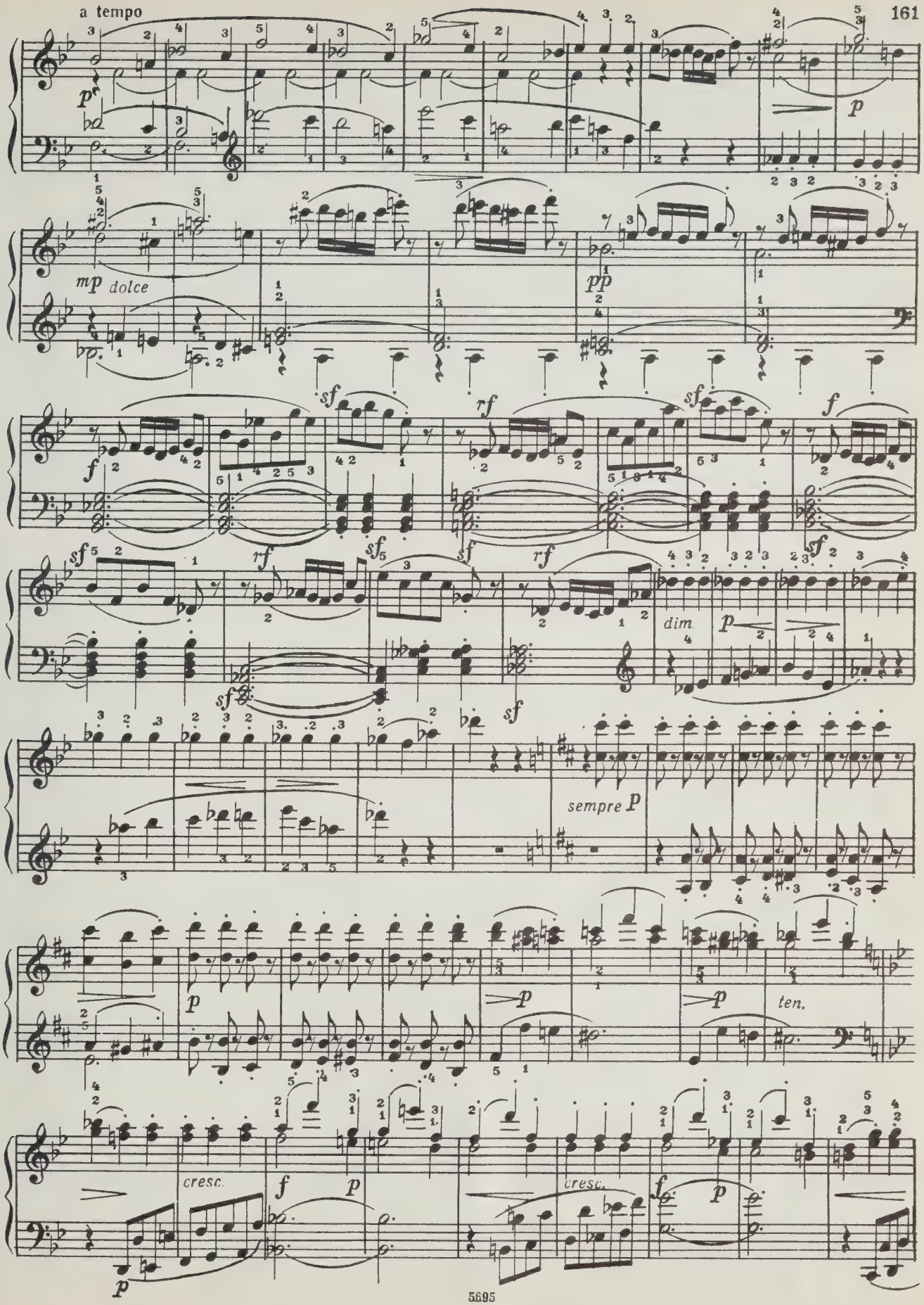

Allegro ma con espressione
dilliberando e meditando
p
cresc.
dolce
cresc.
f
sf
sf
sf
sf
sf
dim.

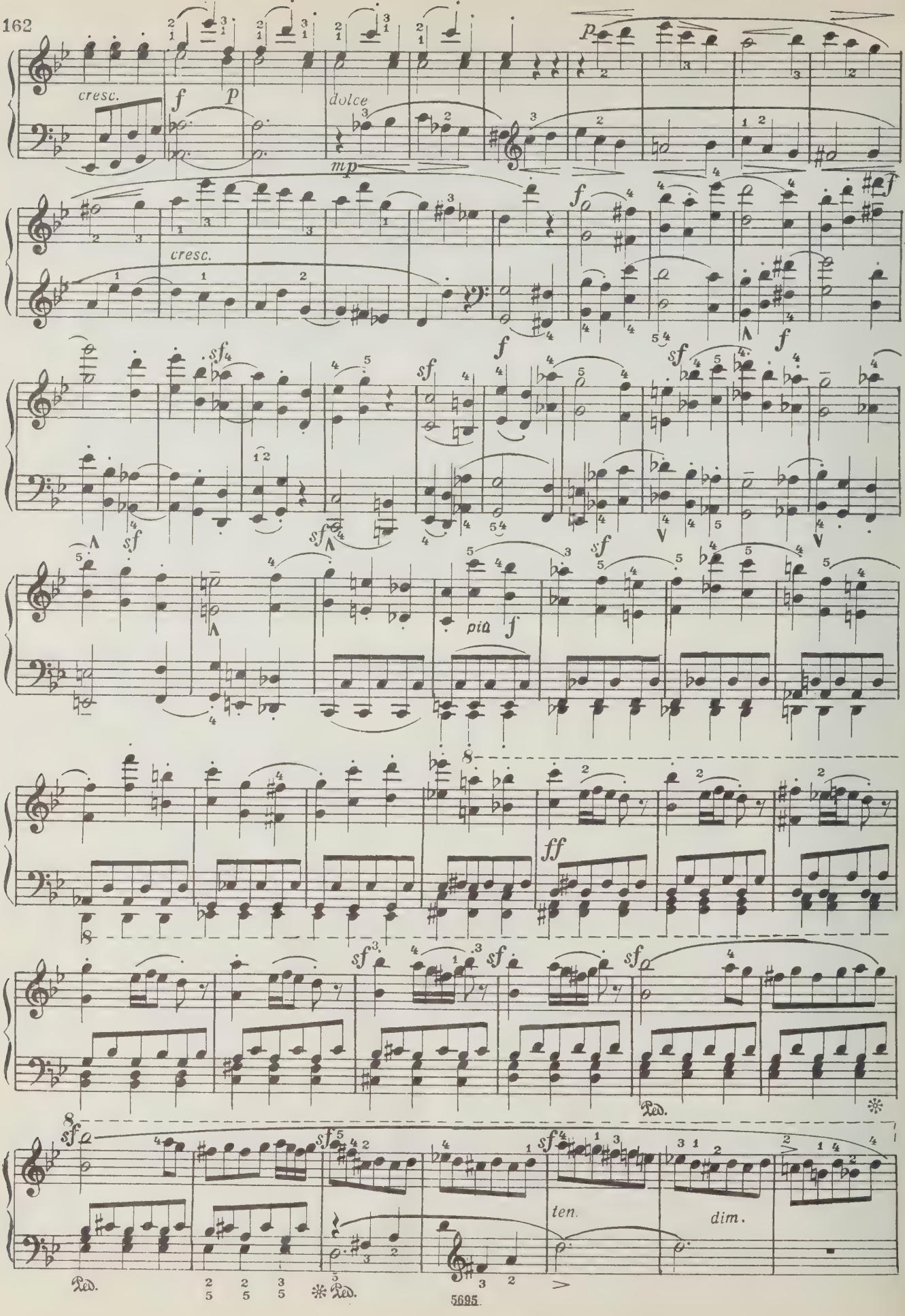

dolce
p
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
8
dim.
p
Ped.
5695

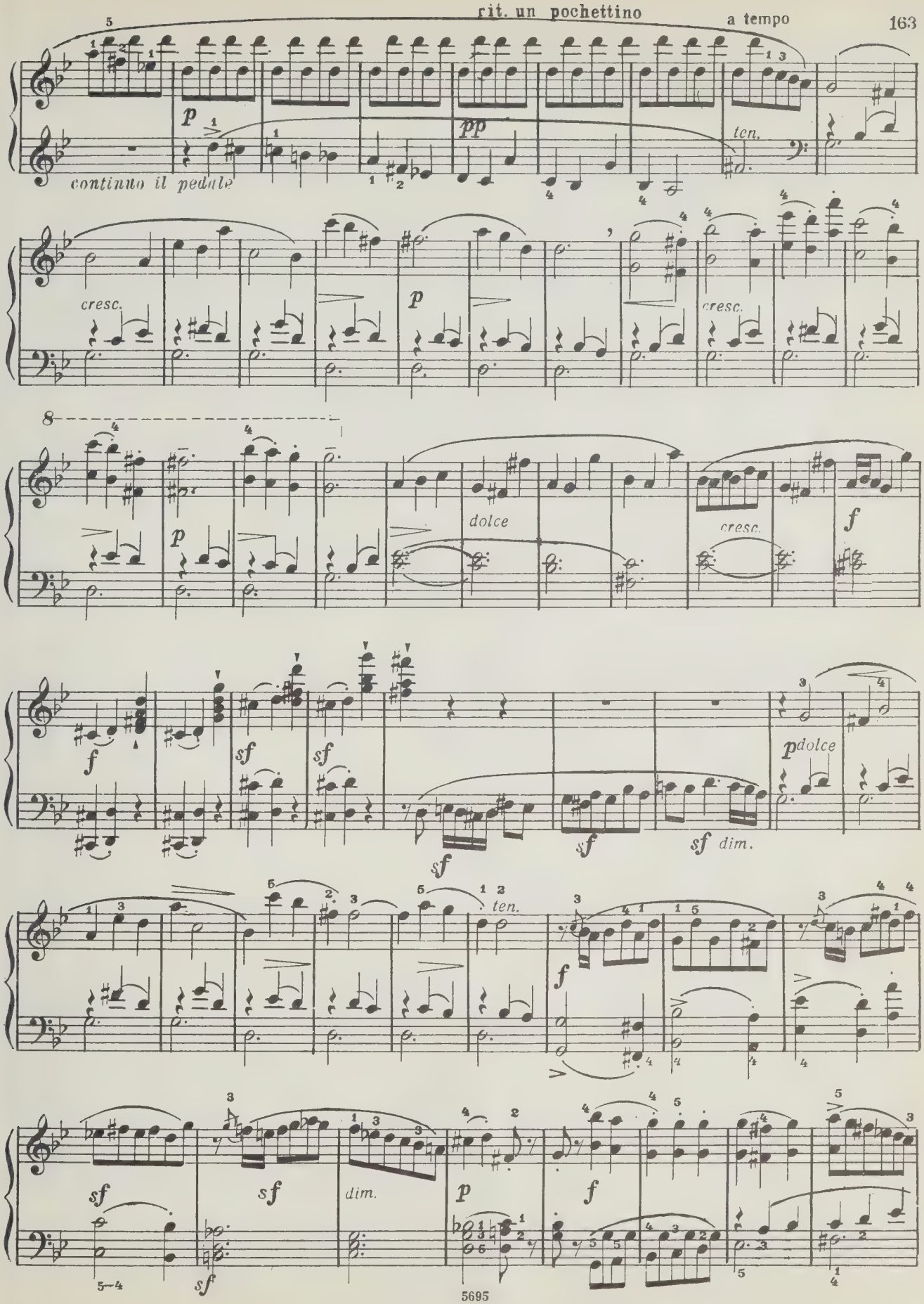

p
cresc.
sf
sf
sf
sf
sf
ten.
rallent.
a tempo
p
cresc.
rf

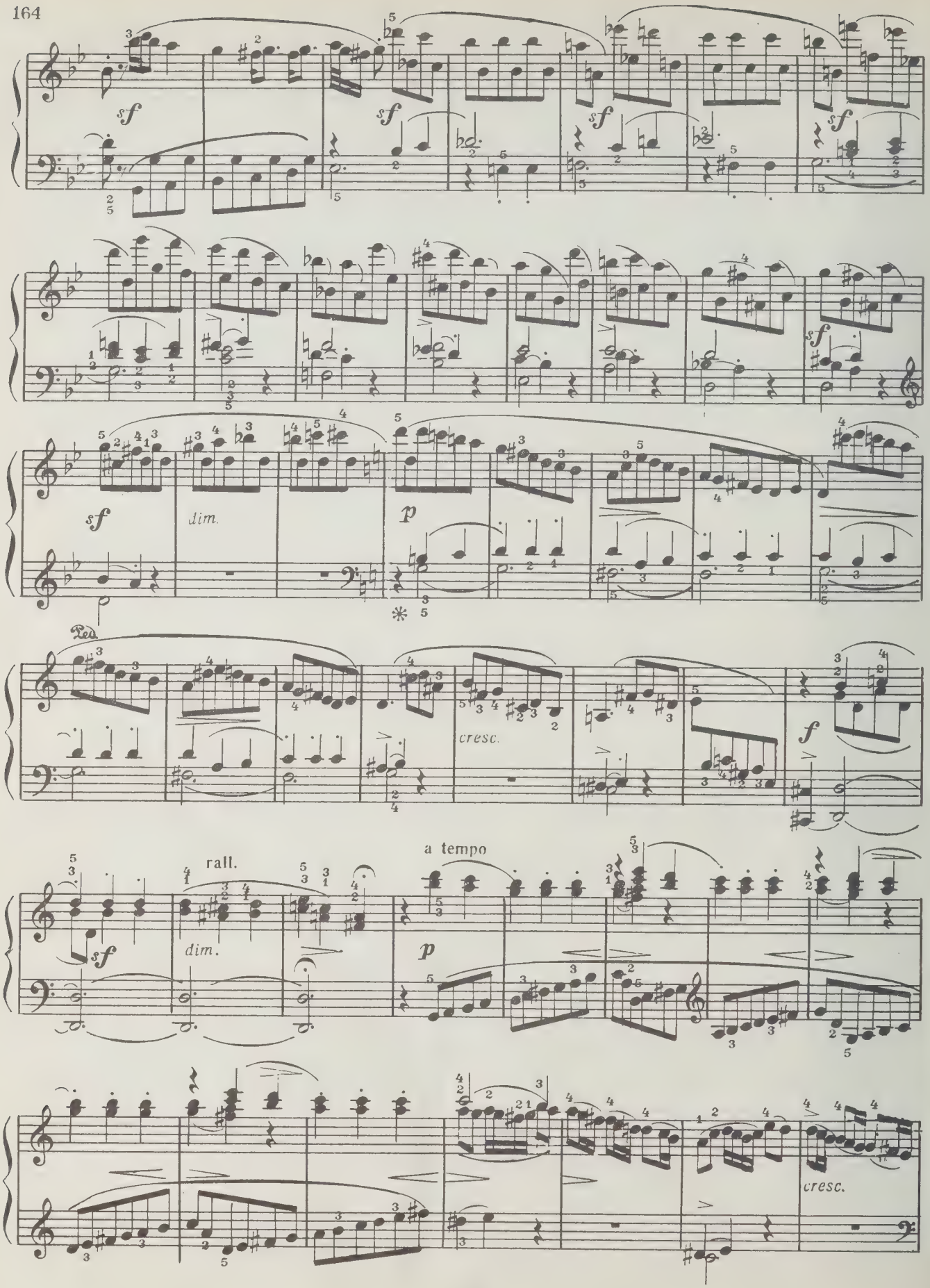

f
sf
dolce
sf
dim.
f
rf
sf
sf
rf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
cresc.
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
espress.
dim.
sf
dolce

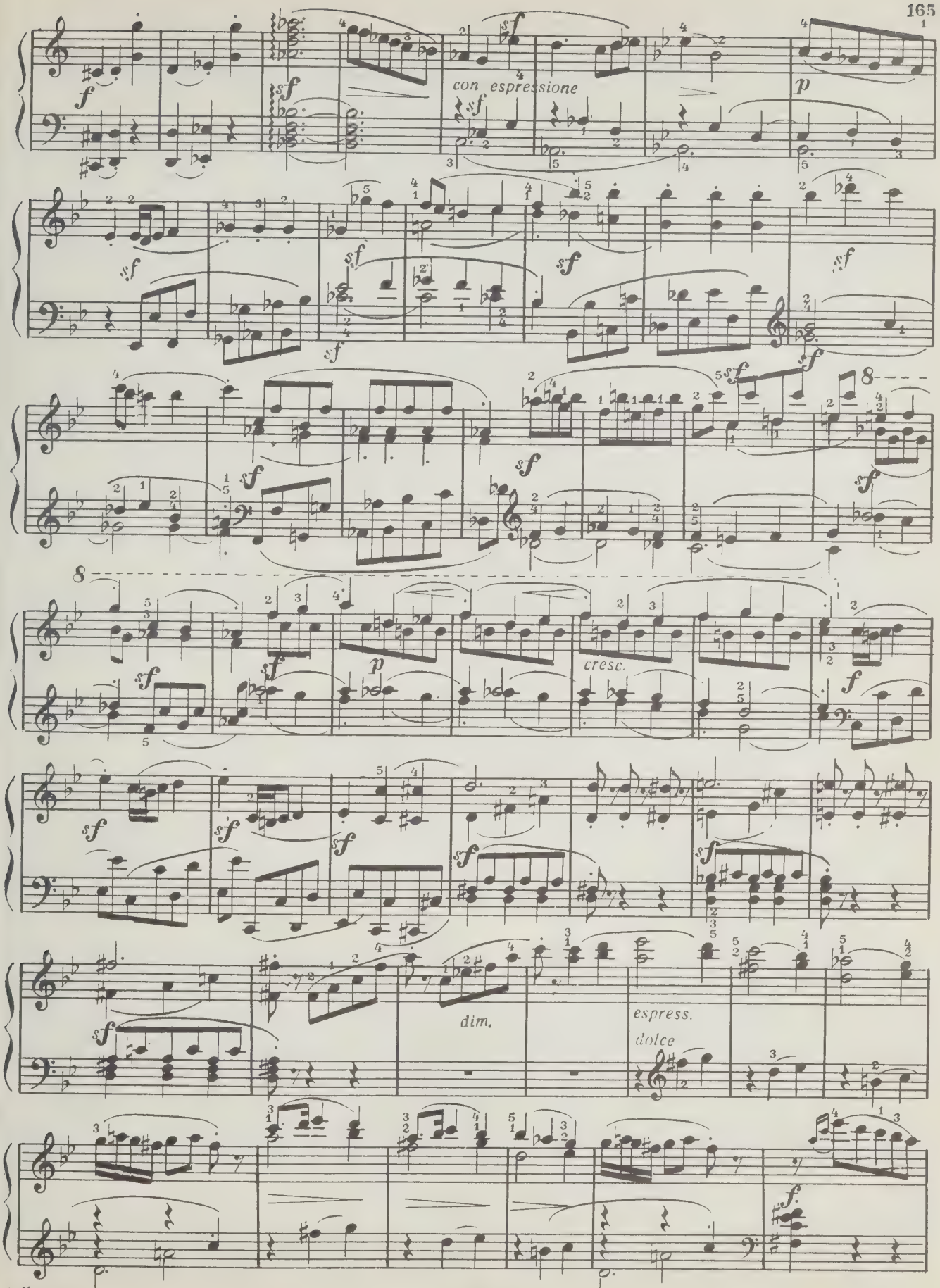

f
sf
sf
dim.
sf
ten.
ten.
ten.
p
f
sf
p
Ped.
*
sf
p
sf
p
Ped.
poco ritard.

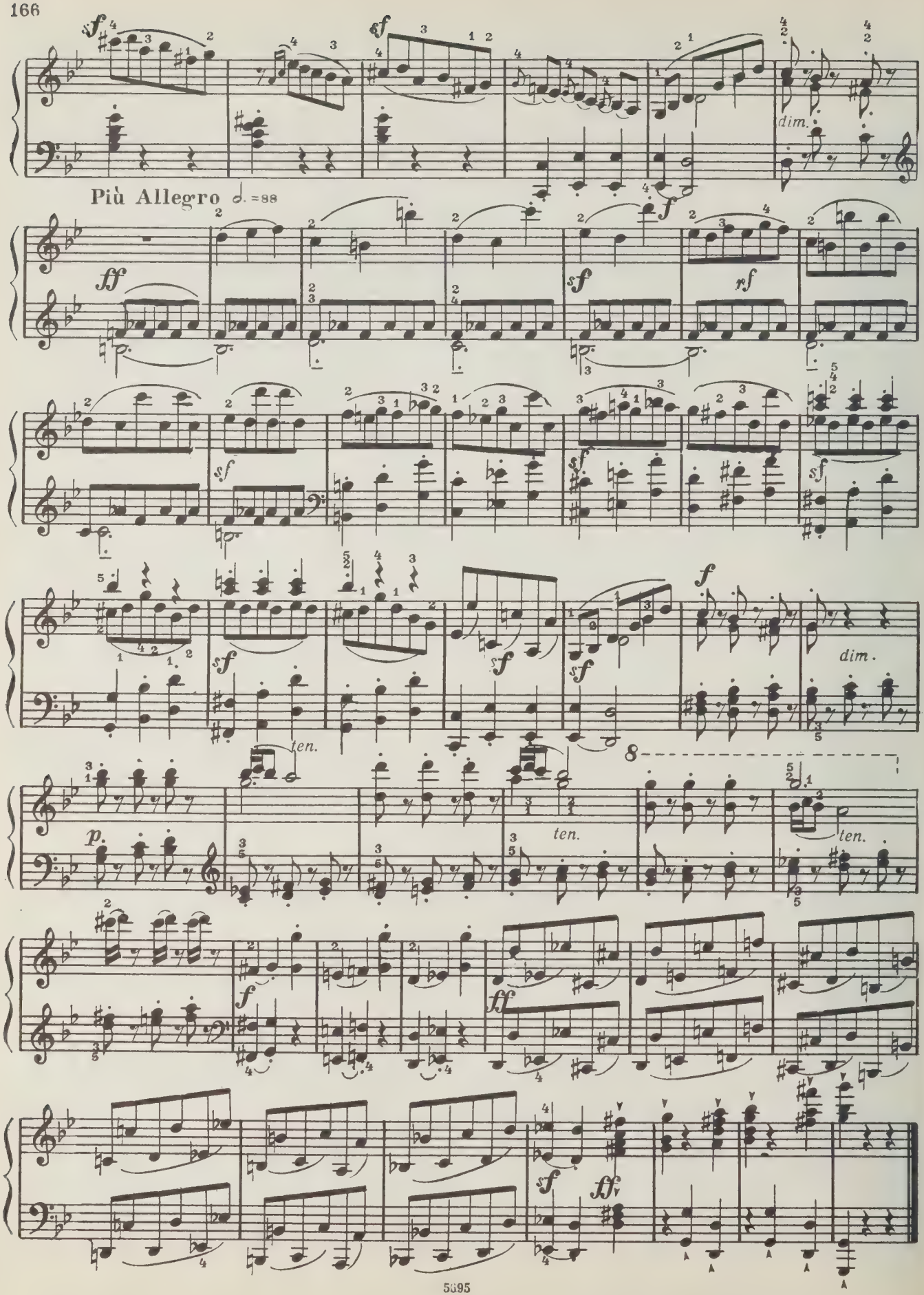

a tempo
p
mp dolce
pp
sf
rf
f
dim.
sempre p
ten.
cresc.

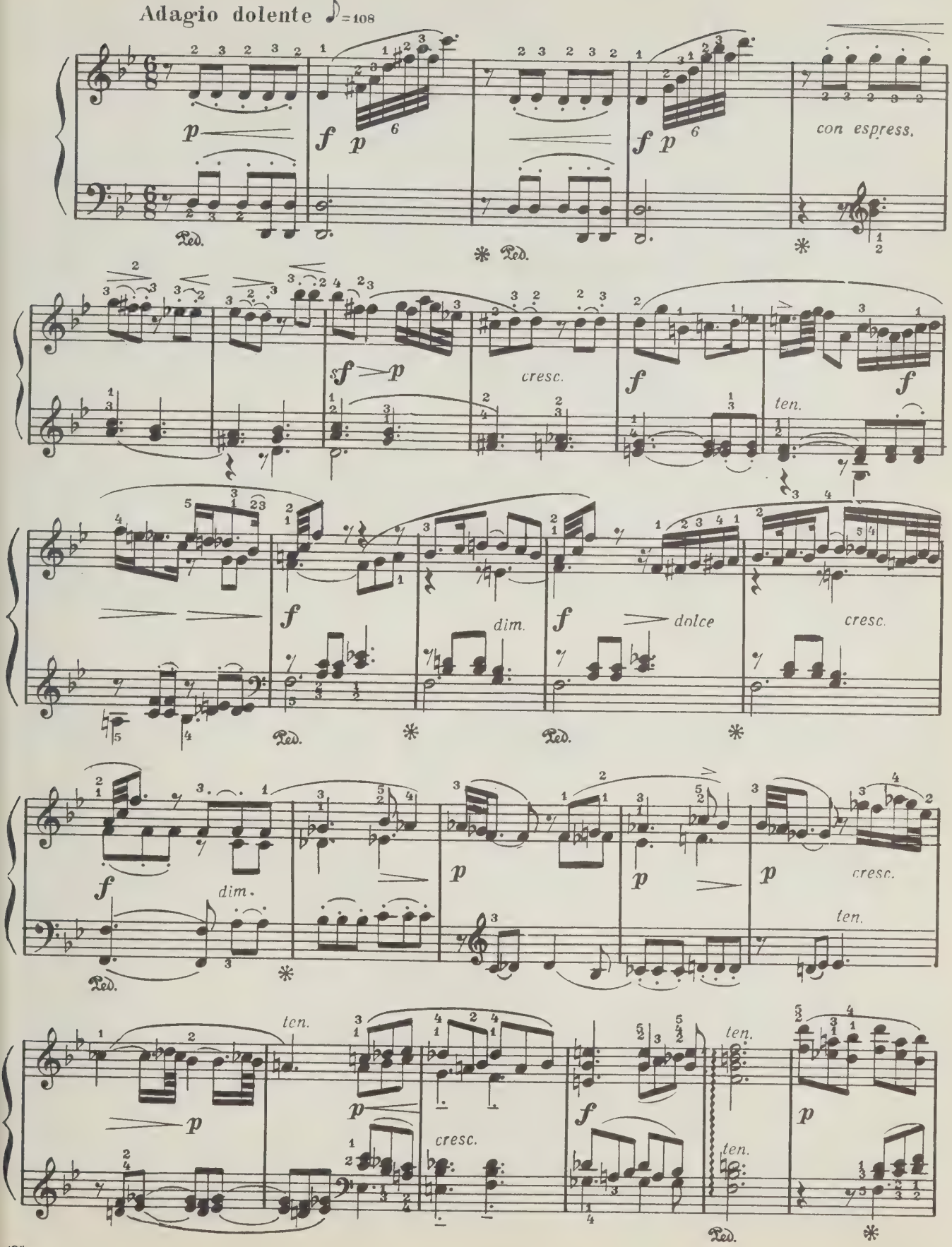

cresc.
dolce
cresc.
più
ten.
dim.

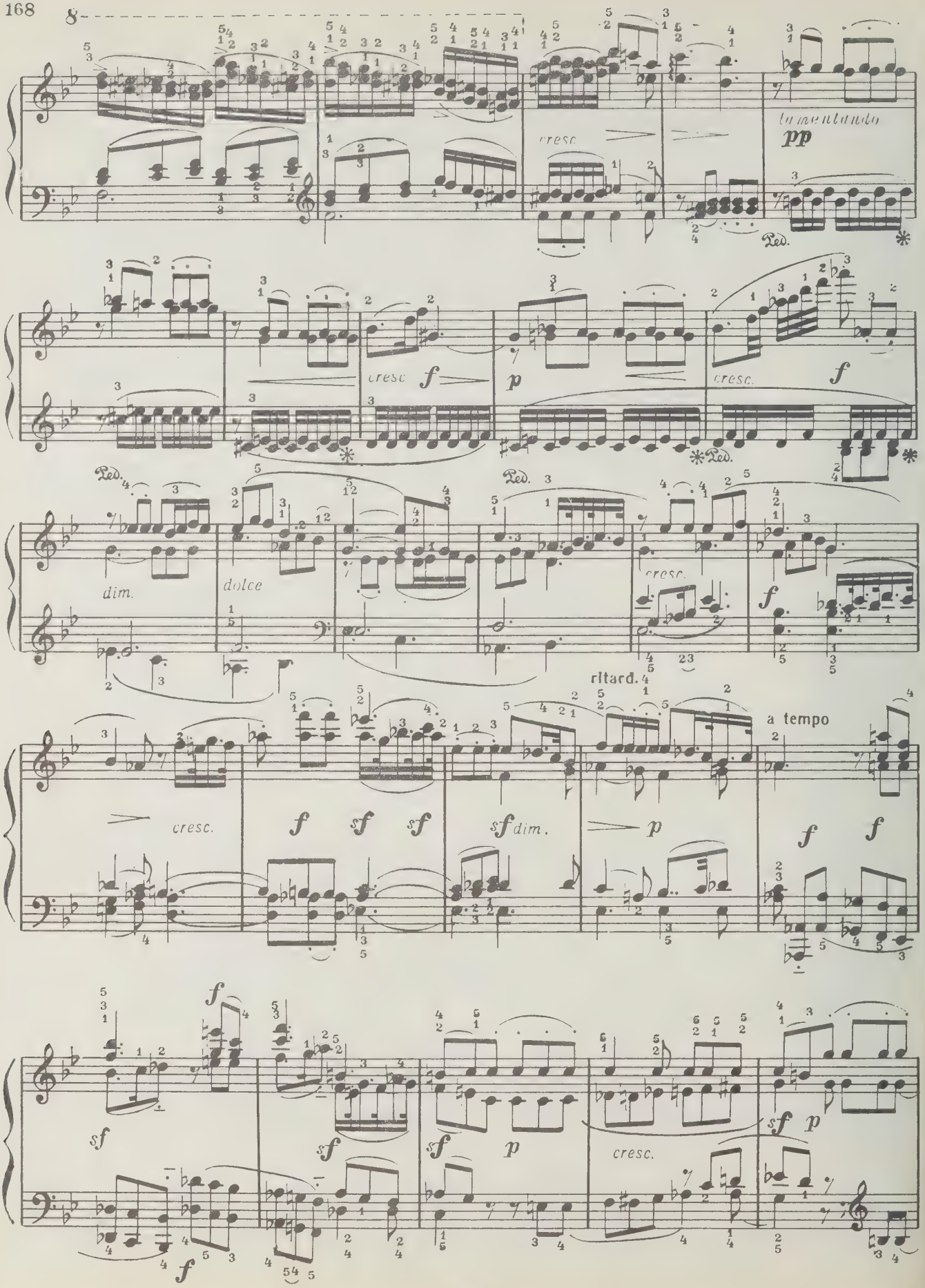

rit. un pochettino
a tempo
5
p
pp
ten.
continuo il pedale
cresc.
p
cresc.
8
p
dolce
cresc.
f
f
sf
sf
sf
sf
sf dim.
pdolce
ten.
f
sf
sf
dim.
p
f
5–4
sf

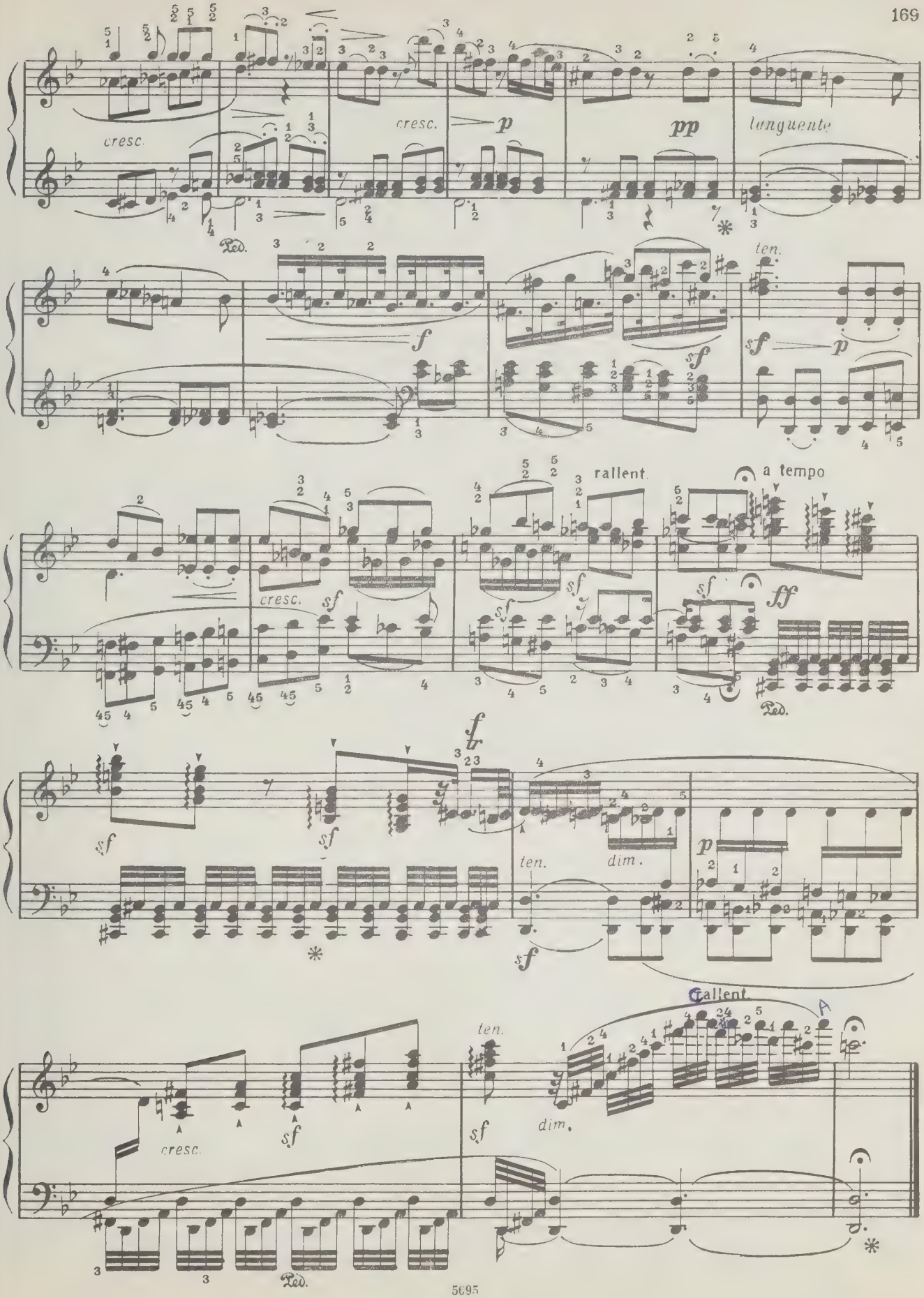

sf
sf
sf
sf
sf
dim.
p
Ped.
cresc.
f
rall.
a tempo
sf
dim.
p
cresc.

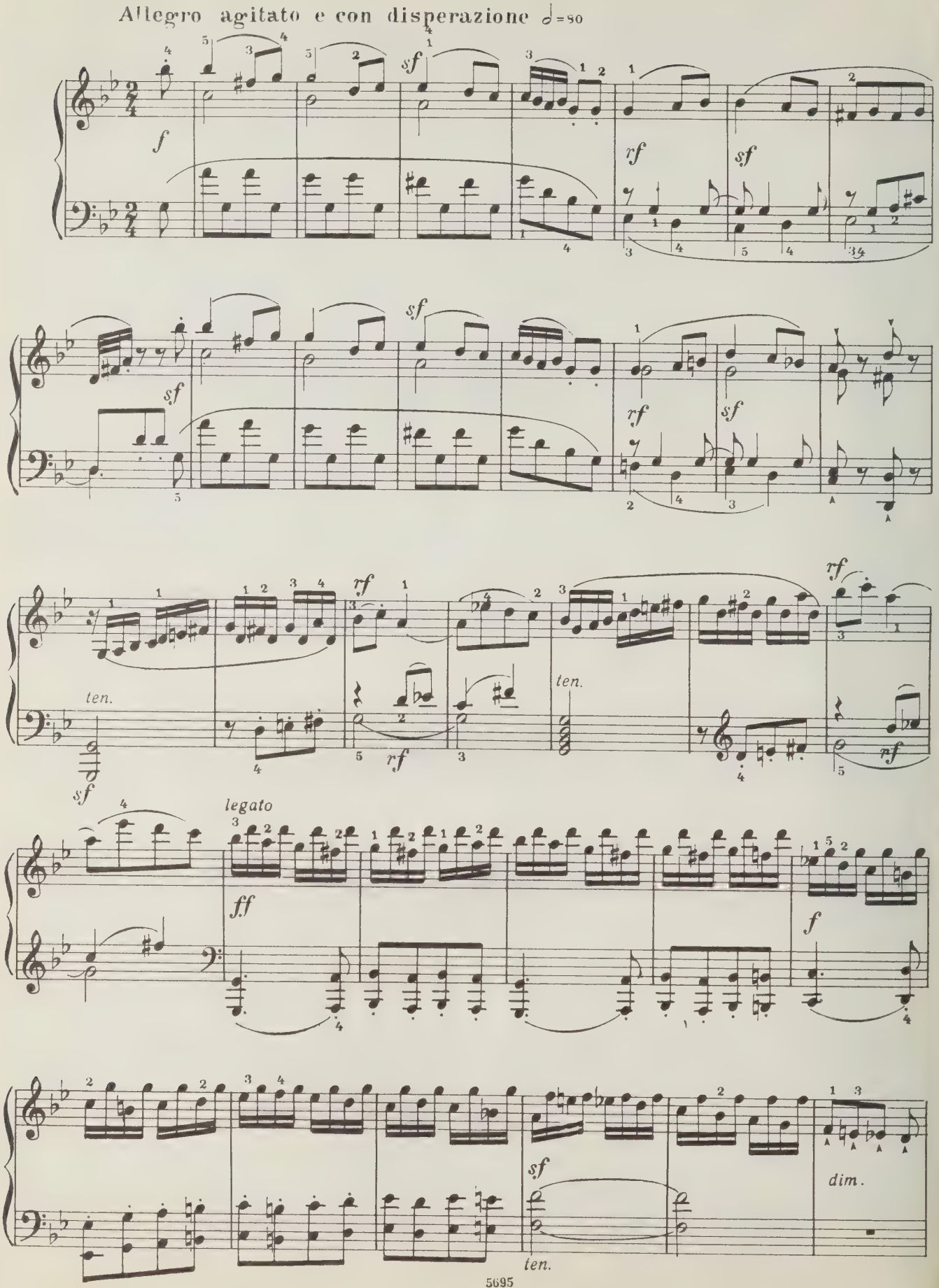

con espressione
cresc.
dim.
espress.
dolce

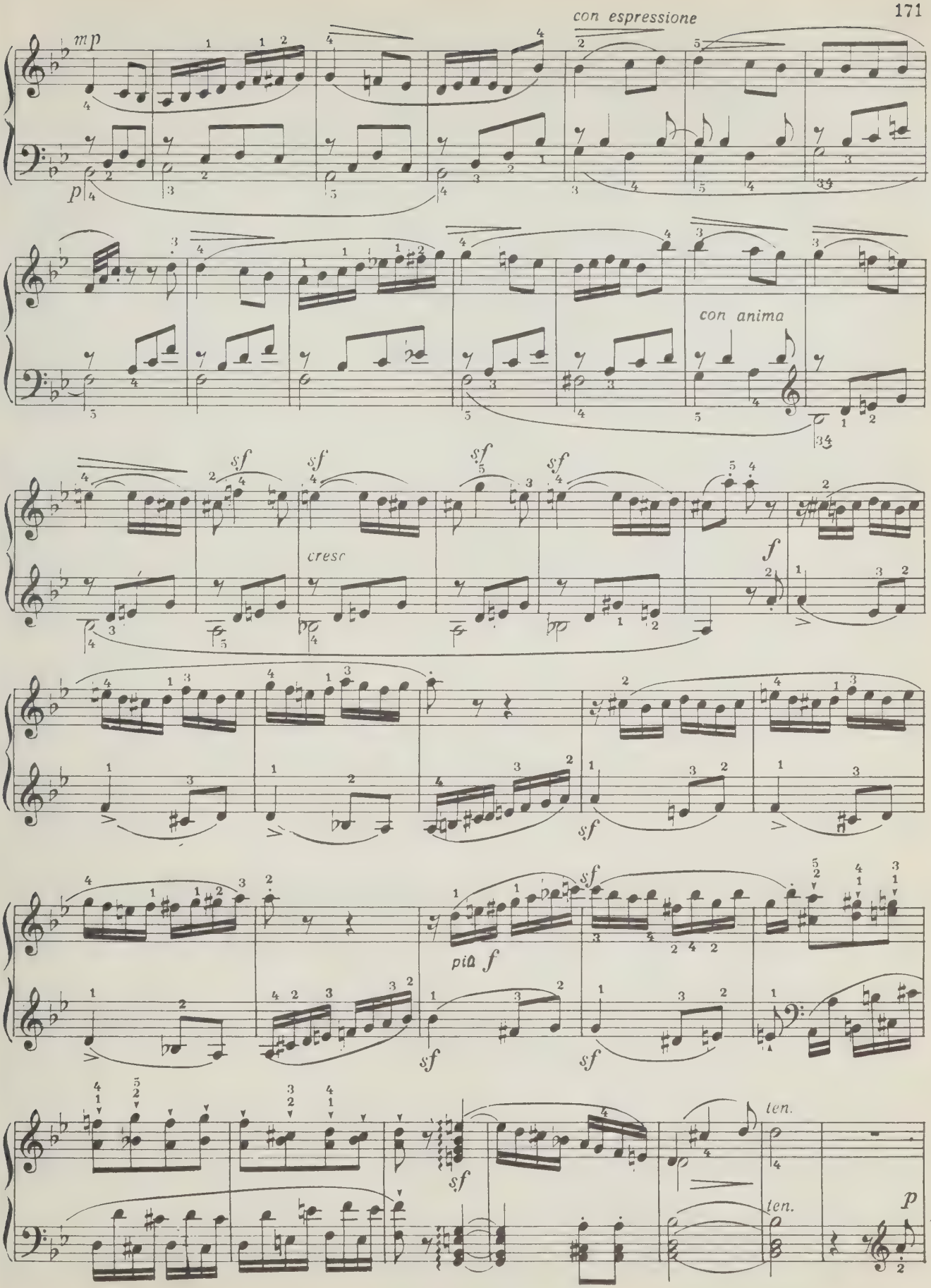

Più Allegro ♩. =88
dim.
ten.
dim.
ten.
ten.

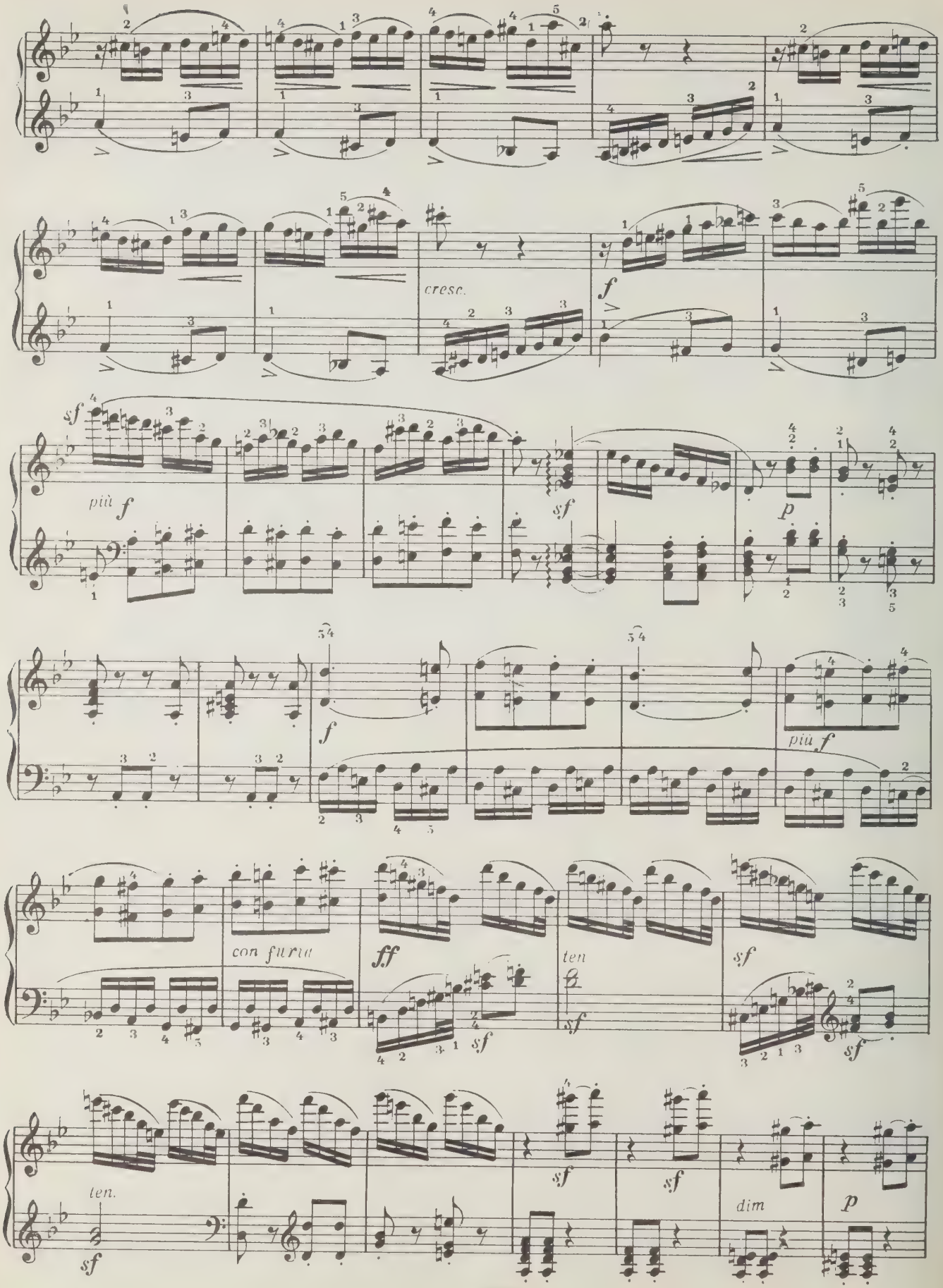

Adagio dolente ♪=108
con espress.
cresc.
ten.
dim.
dolce
cresc.
dim.
cresc.
ten.
ten.
cresc.
ten.
ten.
Ped.

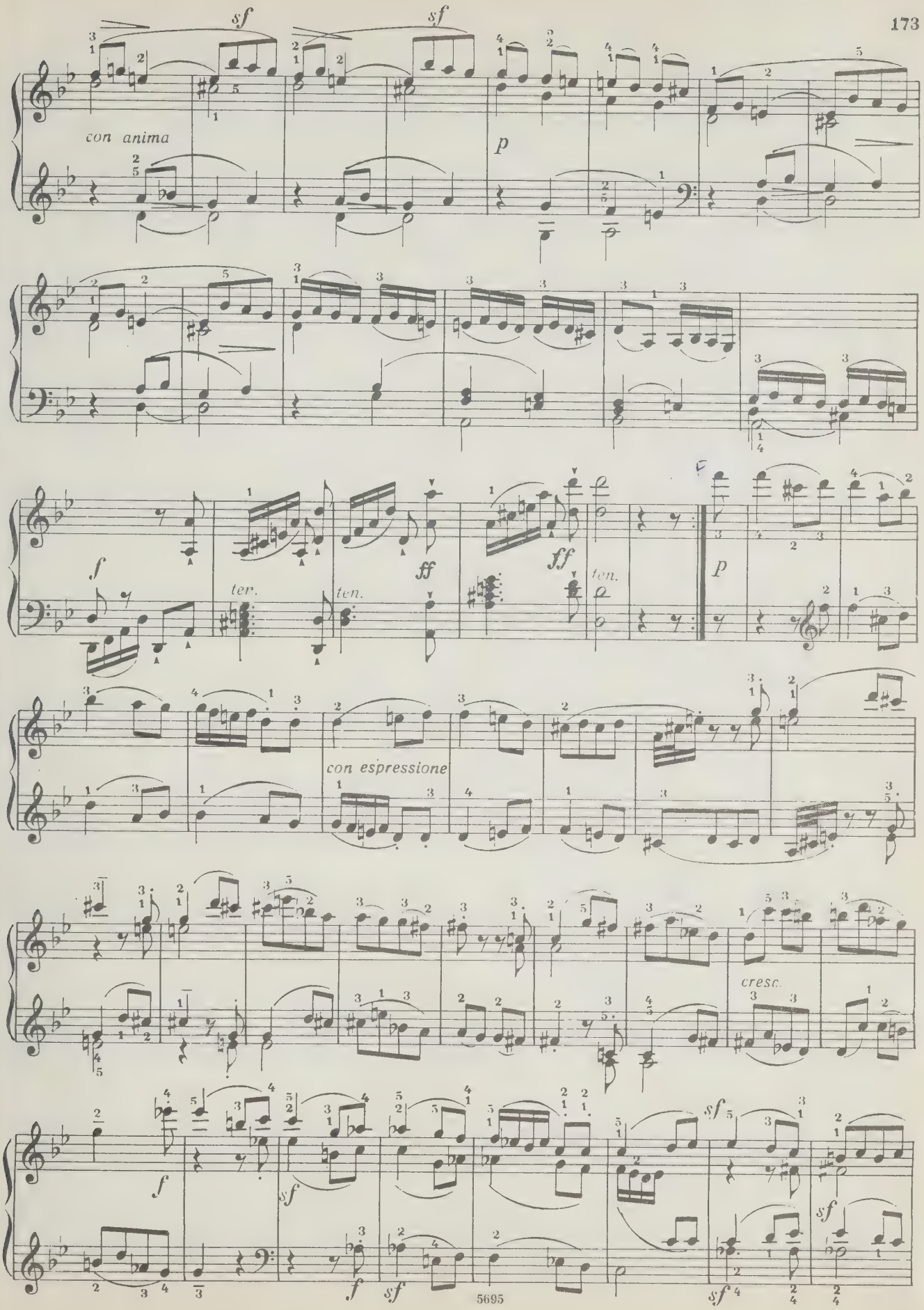

8
cresc.
lamentando
pp
Ped.
cresc
f
p
cresc.
f
Ped.
Ped.
Ped.
dim.
dolce
cresc.
f
ritard.
a tempo
cresc.
f
sf
sf
sf dim.
p
f
f
sf
sf
sf
p
cresc.
sf
p
f

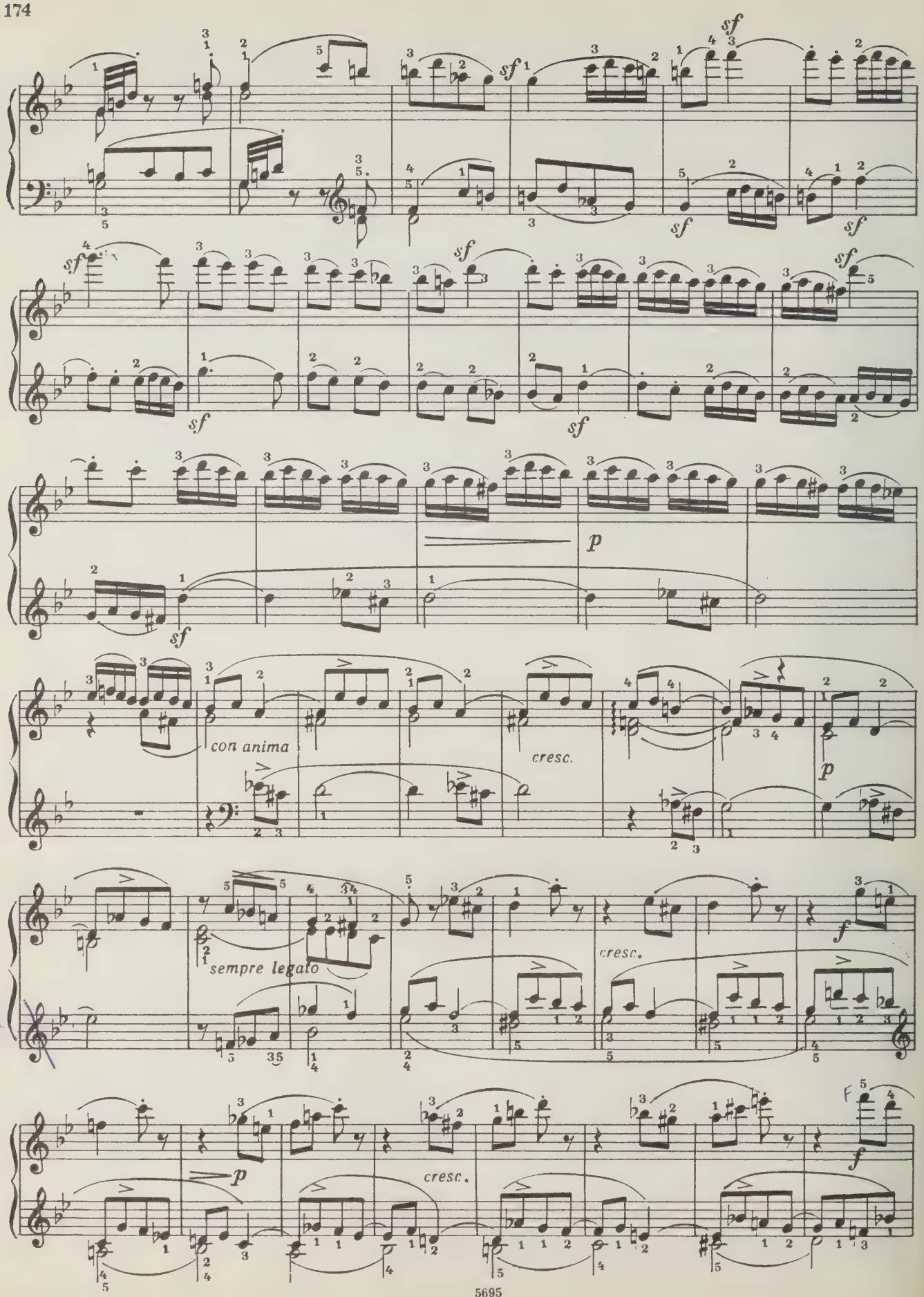

cresc.
cresc.
p
pp
languente
Ped.
f
sf
ten.
sf
p
rallent.
a tempo
cresc.
sf
sf
sf
ff
Ped.
sf
sf
f
ten.
dim.
p
sf
cresc.
sf
ten.
sf
dim.
rallent.
A
Ped.

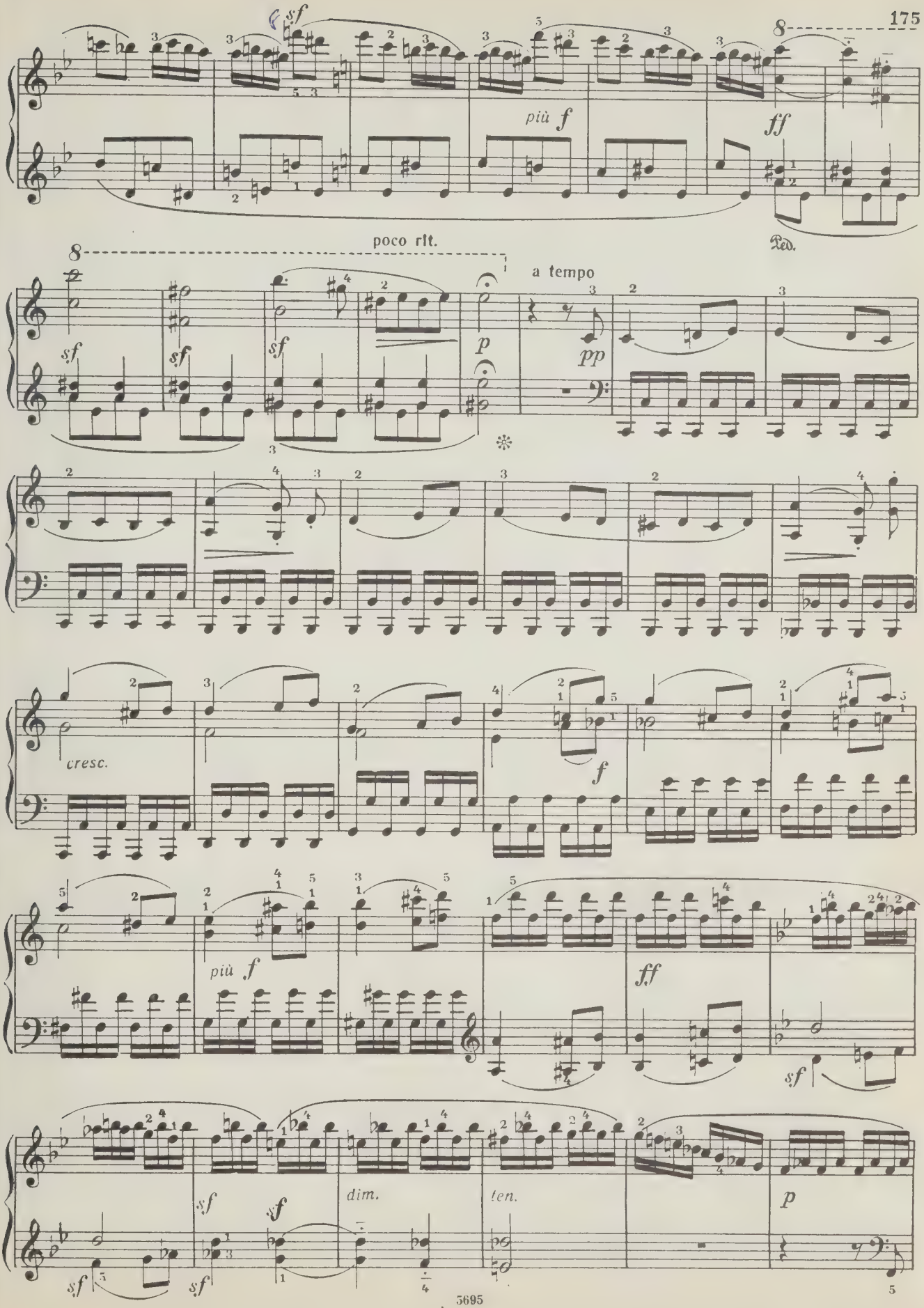

Allegro agitato e con disperazione ♩=80
f
sf
rf
sf
ten.
legato
ff
f
dim.

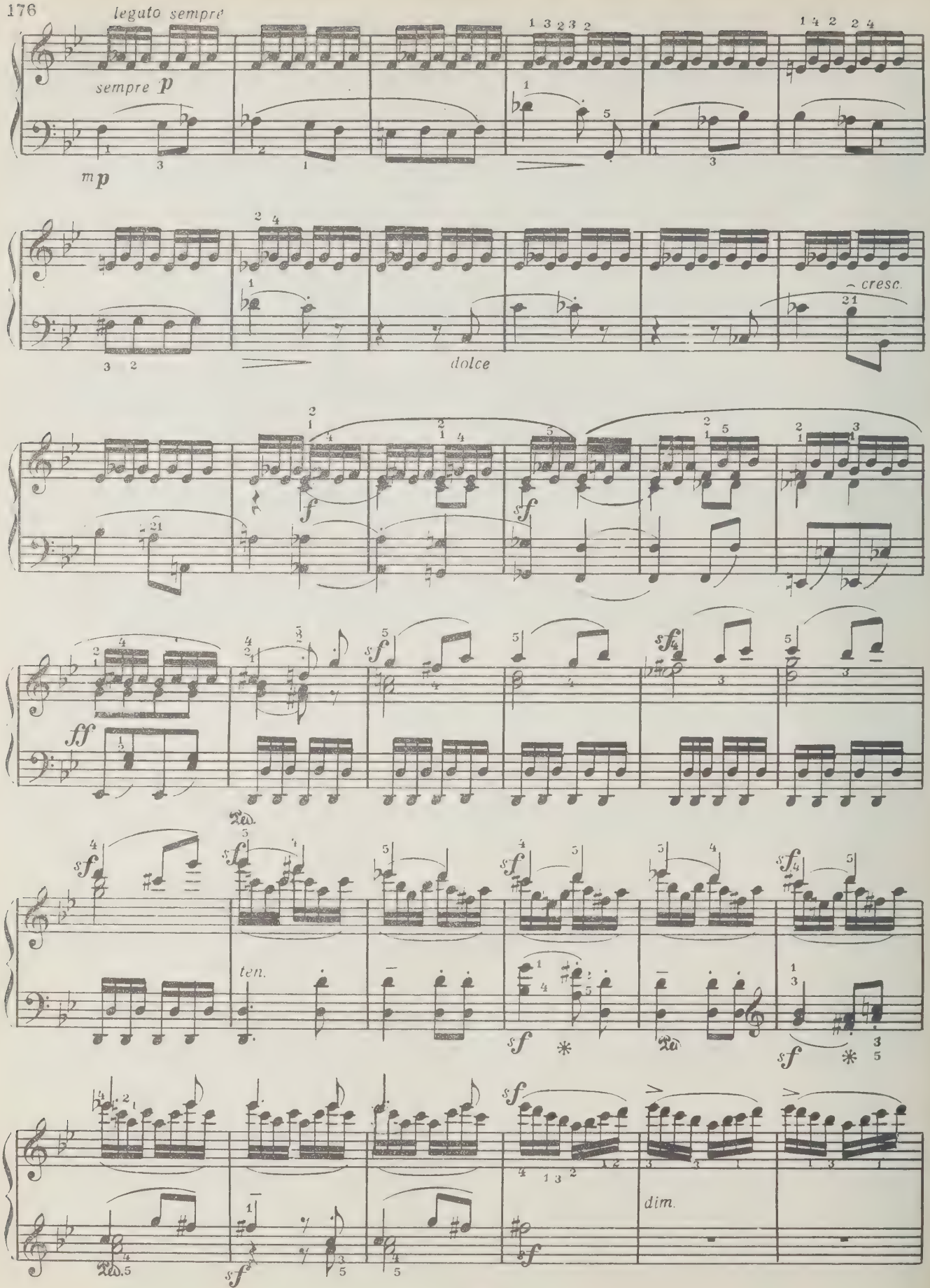

con espressione
mp
p
con anima
sf
cresc
f
pia f
ten.
p

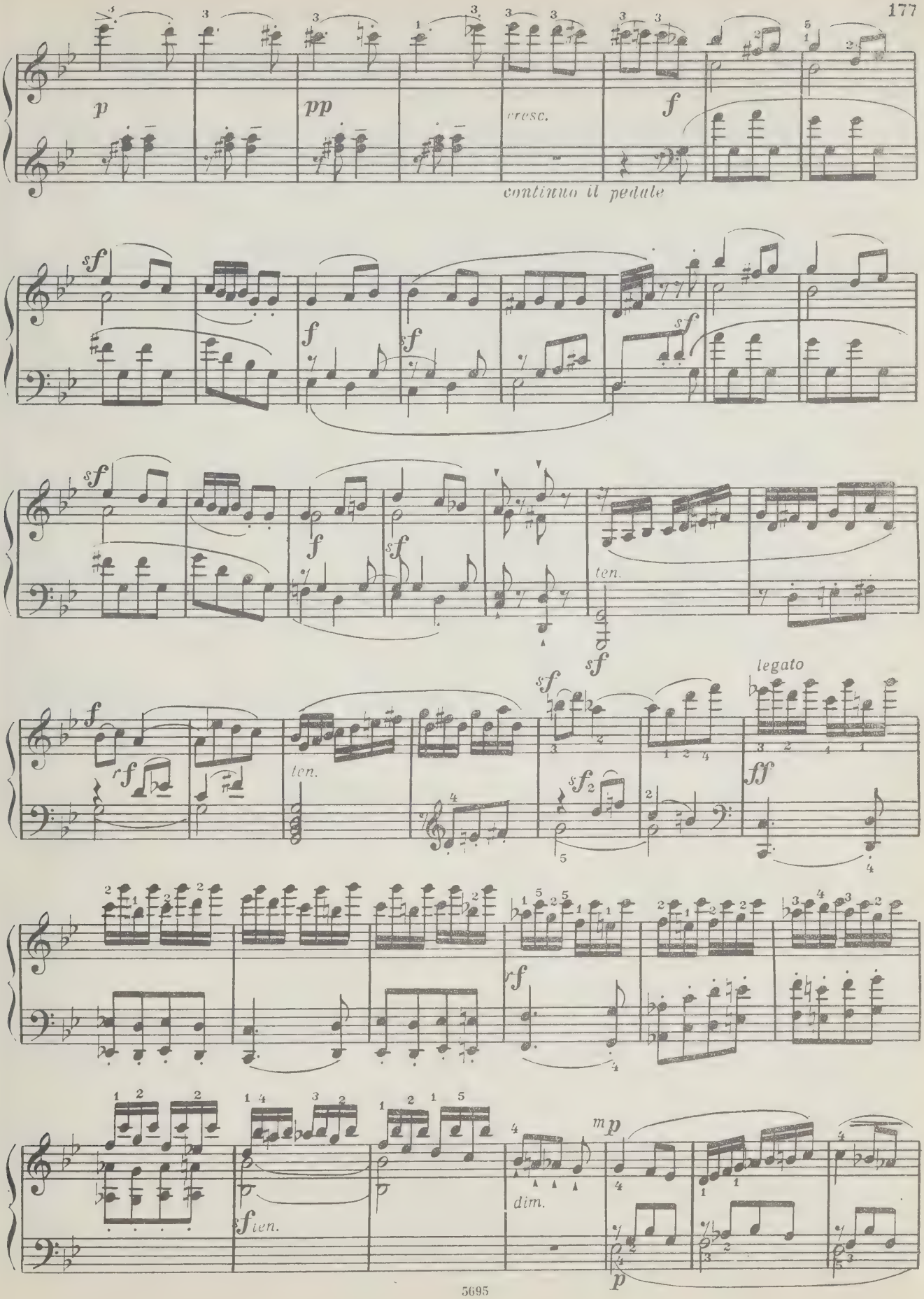

cresc.
f
più f
sf
p
f
più f
con furia
ff
ten
sf
ten.
sf
sf
sf
dim
p

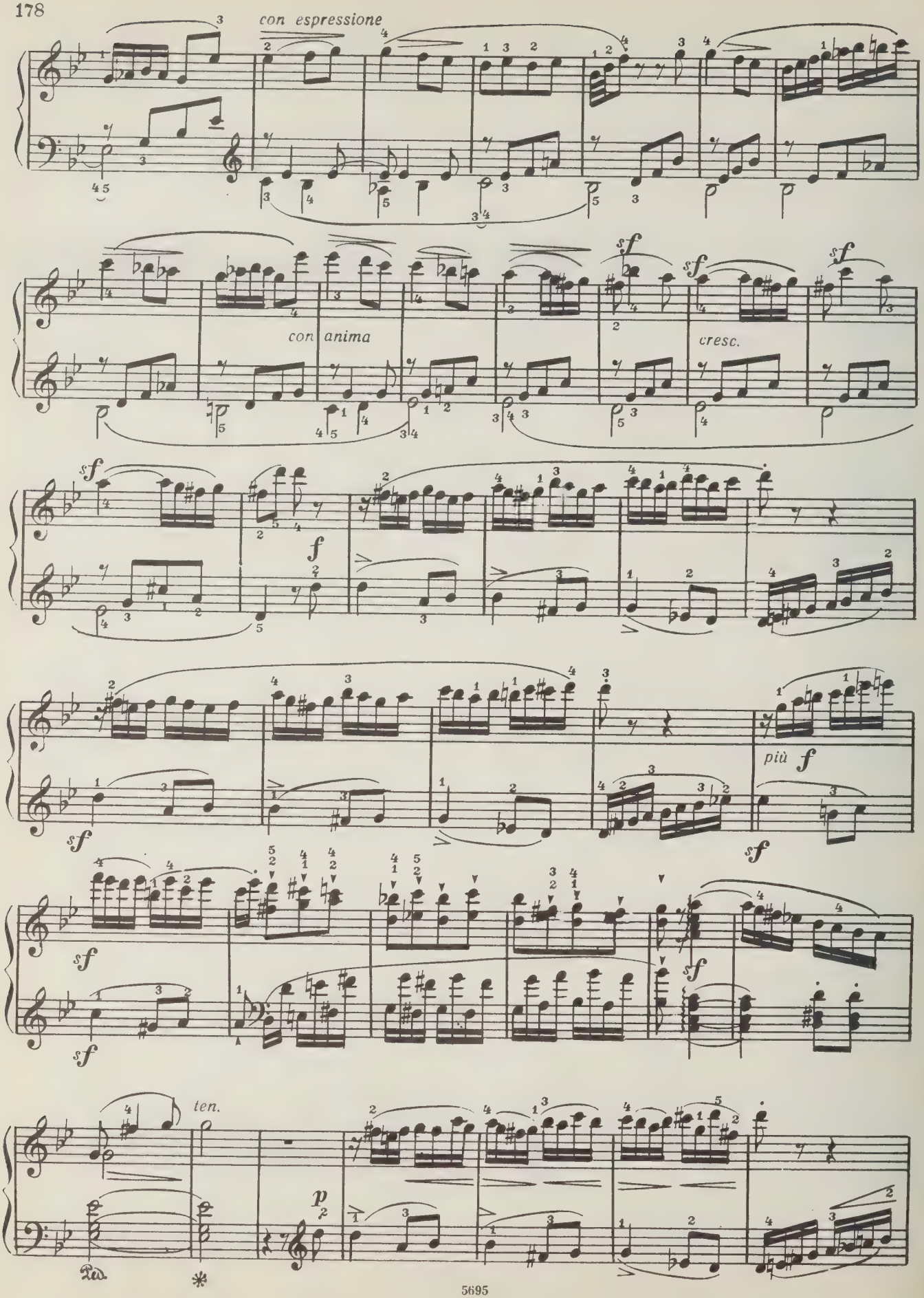

sf
sf
con anima
p
f
ff
ff
ten.
ter.
ten.
p
con espressione
cresc.
f
sf
f
sf
sf
sf

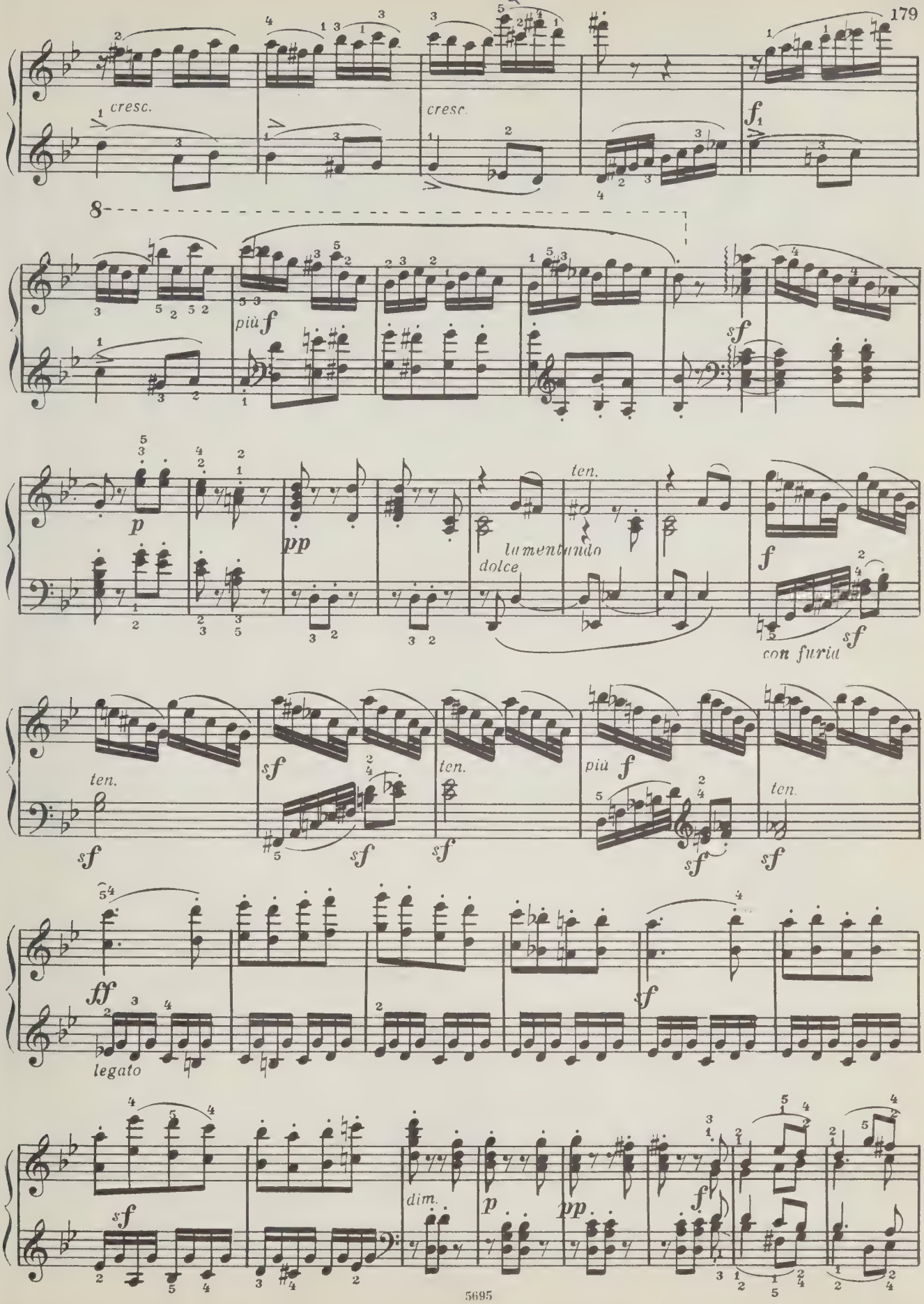

sf
p
con anima
cresc.
sempre legato
f

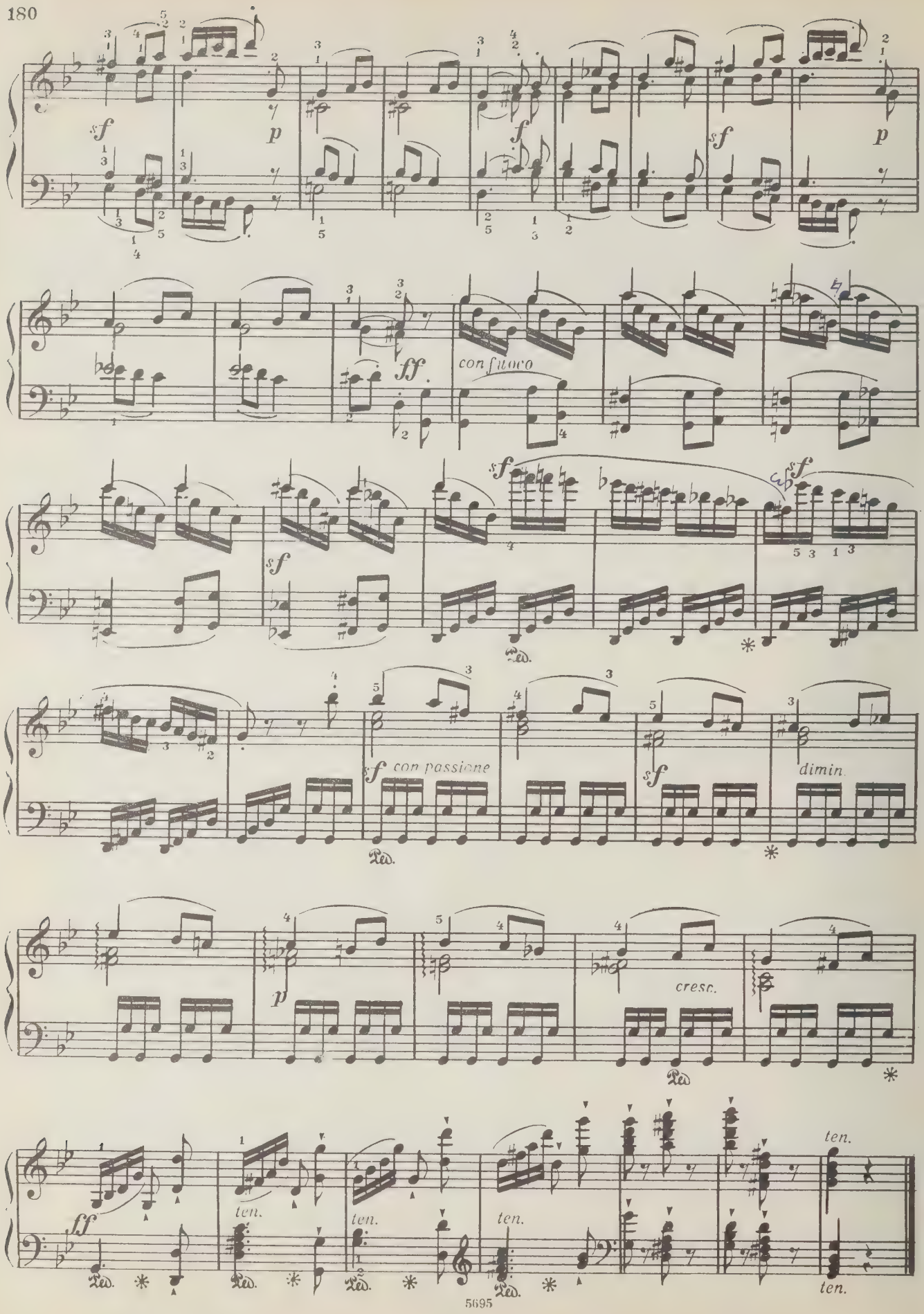

sf
più f
ff
Ped.
poco rit.
a tempo
p
pp
cresc.
f
più f
ff
sf
dim.
ten.
p


legato sempre
sempre p
mp
dolce
cresc.
f
sf
ff
ten.
dim.


p
pp
cresc.
f
continuo il pedale
sf
f
sf
sf
f
sf
ten.
sf
f
rf
ten.
sf
sf
legato
ff
rf
sf
ten.
dim.
mp
p


con espressione
con anima
cresc.
più f
ten.
Ped.
*


cresc.
cresc.
f
8
più f
sf
p
pp
ten.
lamentando
dolce
f
sf
con furia
ten.
sf
sf
ten.
più f
ten.
sf
sf
sf
ff
legato
sf
sf
dim.
p
pp
f


sf
p
f
sf
p
ff
con fuoco
sf
sf
sf
sf con passione
sf
dimin.
p
cresc.
ff
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.

2 р. 25 к.

СОДЕРЖАНИЕ

Соната Es-dur, соч. 12 № 4 12
Соната G-dur, соч. 25 № 2 24
Соната fis-moll, (соч. 26 № 2) 36
Соната D-dur, (соч. 26 № 3) 49
Соната g-moll, соч. 34 № 2 61
Соната C-dur, (соч. 36 № 4) 83
Соната h-moll, соч. 40 № 2 105
Соната D-dur, соч. 40 № 3 121
Соната B-dur, (соч. 47 № 2) 143
Соната g-moll, соч. 50 № 3 («Покинутая Дидона») 155

Индекс 9—4—1

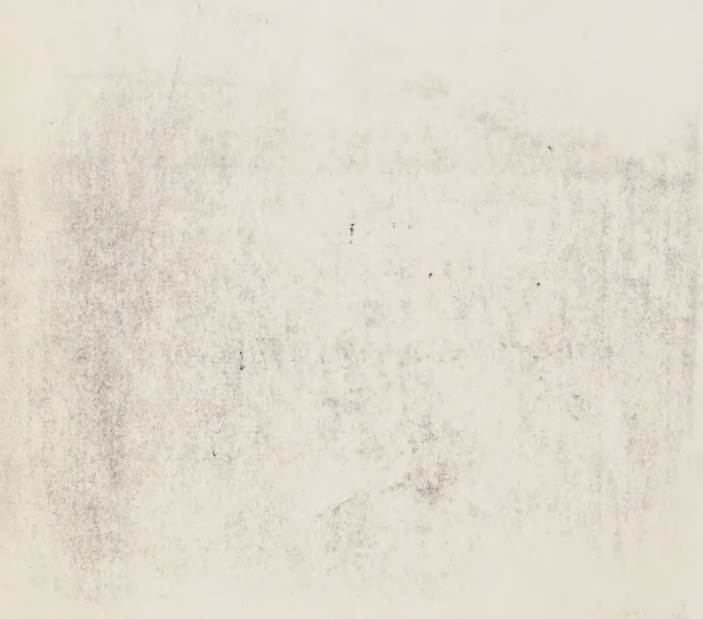
МУЦИО КЛЕМЕНТИ. *ИЗБРАННЫЕ СОНАТЫ*
для фортепиано

Редактор Н. Копчевский Техн. редактор С. Белоглазова
Корректор И. Миронович

Подписано к печати 3/XII 1969 г. Формат бумаги 60×90¹/₈. Печ. л. 22,5. Уч.-изд. л. 22,5. Тираж 11 000 экз. Изд. № 5695. Б. з. № 54, 1969 г. Зак. 179.
Цена 2 р. 25 к. Бумага № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, ул. Щипок, 18



BINDING SECT. NOV 13 1970

Clementi, Muzio
[Sonatas, piano. Selections]
Izbrannye sonaty dlia fortepiano

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
23
C632N5
c.1
MUSI